



المدينة  
للمسرح والثقافة

نازك الملائكة

سايكولوجية الشعر  
ومقالات أخرى

كتابات  
نقدية

98





(98)

سايكولوجية الشعر  
ومفالات أخرى

---

نازك الملائكة

يناير

2000

**كتابات نقدية**  
**98**

**سايكولوجية الشعر**  
**ومقالات أخرى**  
**نازك الملائكة**  
**يناير ٢٠٠٠**

---

**الهيئة العامة لقصور الثقافة**  
**كتابات نقدية - شهرية (98)**

---

**المراسلات ، باسم مدير التحرير**  
**على العنوان التالي**  
**١٦ أش أمين سامي - القصر العيني**  
**رقم بريد ١١٥٦١**

**مستشارو التحرير**

**د. حسين حمودة**  
**أ. حسين عيد**  
**د. محسن مصيلحي**

رئيس مجلس الإدارة  
على أبوشادي

---

رئيس التحرير	أمين عام النشر
د. مجدي أحمد توفيق	محمد كشيك
مدير التحرير	الإشراف الفني
محمود حامد	د. محمود عبد العاطي

---

## مقدمة

يكاد كتابى هذا يكون الجزء الثانى من كتابى "قضايا الشعر المعاصر" لأننى أتناول فيه بقية القضايا التى لم ترد فى الكتاب الأول، مثل علاقة الشعر باللغة، ومثل الجانب السايكولوجى من القافية، ومثل ارتباط الشعر الحديث بالمأثورات الشعبية (الفولكلور)، ومثل الحالة النفسية التى تواكب ميلاد القصيدة لدى الشاعر وسوى ذلك من موضوعات.

وقد أحقت بالكتاب باباً فى النقد التطبيقي للشعر تناولت فيه شاعراً قديماً هو ( المتصوف عمر بن الفارض) وقد درستته دراسة نقدية تكاد لا تتعلق بالتصوف كما تناولت شاعر حديثاً هو (ايليا أبا ماضى).

وليس بى رغبة فى أن أكتب للكتاب مقدمة وإنما أحب أن أتركه يشق طريقه إلى ذهن القارئ دونما مساعدة منى.

نازك الملائكة

فى ٢٢ من رجب ١٣٩٩هـ - ١٧/١/١٩٧٩م



## الباب الأول

---

في الجانب السايكولوجي من الشعر





## الفصل الأول الشاعر واللغة

لابد لنا أن نشير في أول هذا الفصل إلى وجود رابطة خفية بين الشاعر ولغته التي يستعملها في نظم الشعر، وتلك رابطة يختص بها الشاعر، لأننا لا نجد مثيلاً لها يقوم بين الأديب الناثر ولغته. وسر هذا الاختصاص لدى الشاعر أنه أكثر انقياداً وأستسلاماً إلى اللاوعي اللغوي بسبب ما يملك من إحساس مرهف مشحون وروح محتشد زاحم حتى يكاد الشعر يصبح سلسلة من الرحلات في الأعماق الباطنة للغة يقوم الشاعر بإحداها في كل قصيدة يبدعها حتى تصير القصيدة كياناً له تاريخ وهيكل وأربعة أبعاد.

ومن الأسباب التي جعلت الشاعر أوثق اتصالاً باللغة أن تعبيره موزون مقفى ذلك أن الوزن يستثير في ذهن

تأريخاً سحيقاً مظمورا للغة فتنبثق فى ذهن الشاعر  
ألفاظ مفاجئة لم تكن تخطر على باله قبل بدئه  
بإبداع القصيدة فكأن ذهنه مفتاح غير واعي للأسرار  
اللغة بحيث تنبعث أبعاد مظموسة سحيقة القدم من  
تاريخ اللغة المتخفى وهذه الأبعاد لا يصلها إلا الشاعر  
لا بل يكاد الشاعر نفسه لا يحقق الوصول إليها إلا  
عندما تعثر به الحالة الشعرية التى تصبح النفس  
الإنسانية خلالها مسرلة بأردية الموسيقى بحيث تعين  
الشاعر وتلهمه خلال نيهه فى غابة الألفاظ.

ولابد للشاعر الذى تتوثق صلته باللغة وقوانينها من  
أن تكون ملكة اللغة قد أصبحت فطرة فى نفسه يغرف  
منها بلا انتهاء بحيث يبدع الصور والموسيقى ويأتى  
بأروع الأنغام دون أن يخرج على أسس اللغة وقواعدها.  
هنا تصبح اللغة منبعاً زاخماً دون أن تبقى مجرد أداة.  
ودون أن تستحيل إلى تلك "الآلة" الصماء التى قررها  
ميخائيل نعيمة فى أول شبابه عندما ألف كتابه المندفع  
(الغريال) وإنما اللغة كنز الشاعر وثروته إنها جنيته  
الملهمة. فى يدها مصدر شاعريته ووحيه. فكلما ازدادت

صلته بها وتحسسه لها كشفت عن أسرارها المذهلة  
وفتحت له كنوزها الدفينة. إن كل صورة فى قصيدة  
الشاعر يكمن فيها من العوالم ما لا حدود له، والشاعر  
هو الذى يزيج الأستار عن تلك العوالم الغافية ويقودنا  
إلى حيث تلك الكنوز المطلسة التى حجبها حاجز  
الزمن الكثيف وغطى ضياءها وألوانها.

ولو سألنا أنفسنا لماذا تنقاد اللغة للشاعر أكثر مما  
تنقاد لسواه؟ لأجبت بأن كنوز اللغة أشبه بدهاليز خفية  
دفينة تراكمت فوقها أترية السنين والقرون. فلن  
يستطيع العقل الإنسانى أن يعثر على خفاياها بمبادرة  
واعية، وإنما لابد له من الاستيطان والإدراك باللمح الموهوب  
خلال نوع من الطفرة الشعرية. والشاعر هو الذى يقوم  
بتلك الطفرة لأنه يصبح حين تعتريه لجج الحالة  
الشعرية مشحون الذهن بالموسيقى غائصا فى أعماق  
عدم الوعى بحيث تندفع اللغة فى عقله غير الواعى،  
فترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة الأصداء  
ما رقدقرونا فى الذهن الجماعى للأمة وبعثته السورة  
المائجة المتلاطمة للحالة الشعرية.

يتحدث علماء النفس عن "العقل الباطن" ويريدون به قدرة العقل الخفية غير المفسرة على إدراك ما لا يدركه الوعى فى طفرة مفاجئة تكشف المستور والخفى والغامض، كأن يرى النائم فى حلمه تفاصيل الشوارع فى مدينة لم يرها طوال حياته ويكون حلمه مطابقا للواقع تمام المطابقة. وهذا من عمل العقل الباطن الذى يقدر على تخطى المسافات واختراق الحجب. ومثل هذه الطفرات الذهنية قد تحدث لغير ذوى الثقافة، لأن إدراكهم يقوم على الرؤية ولا يحتاج إلى العلم. أما إدراك تاريخ قديم للفظه من ألفاظ اللغة فهو حلم لا يحدث إلا لمن كانت اللغة تشغل ذهنه وروحه باستمرار. إن الرحلة فى أعماق الزمن فى موضوع لغوى أكثر ما تحدث للشاعر، لأن اللغة حبيبته وبضاعته وعلمه. ولذلك يقوم له ذهنه الباطن بالطفرة. وإنما يطرز ذهن باتجاه ما يحبه صاحب ذلك الذهن وما يشتغل به، فكأن الإنسان يلقي الأسئلة والعقل البشرى الخصب يندفع إلى الإجابة. غير أن تكشف الجاهل فى الألفاظ لا يتم فى وضوح الحلم الذى يرينا مدينة لا نعرفها رؤية واضحة، وإنما يتم

على صورة أخفى وأدق، فالحروف تنكشف وهذا الانكشاف هو الشعر. إن اللغة تفتح كالوردة بين يدي الشاعر، وكل ما عليه أن يخشع بإزائها خشوع إعجاب وتقديس، وأن يحب صيغها ويتذوق أقيستها، وأن يدرك أن لها كياناً ذاتياً منفصلاً عنه. وبعد، فإننا حين نعتبر اللغة مجرد أداة فإنما نحدّ أبعادها وننتقص من ترامي امتداداتها، دون أن ندرك ما ينبغي لنا أن ندركه من أنها ذات عميقة وأن لها شخصية وكيانا، فإذا أردنا أن تغدق علينا أسرارها وتفيض علينا من سحرها، وجب علينا أن نغمق في تذوقها ونختار دروبها ومسالكها وبحارها، ونعرف الكثير عن طبيعتها وخصائصها وفلسفة صيغها، والواقع أن الشعاعية حس لغوي، عال كثيف الأعماق، ولذلك لا يستطيع الشاعر أن يبدع في لغة لا يحسها تماماً وإنما الحس الذي نتحدث عنه، استخراج المعاني الدفينة في الكلمات والحروف، وهي شجرات اختزنها التاريخ والقدم في اللغة بحيث لا يتبينها الفرد العادي وإنما يدركها الشاعر والواقع أننا لا نستعمل اللغة في قصائدنا وإنما نستعملنا هي، ومعنى هذا أنها تعبر عن

ذاتها على ألسنتنا وخيا وتمور وتتسع وتكشف أسرارها.  
والواقع أن اللغة أشبه بحقل فارغ خصب. والشاعر هو  
الفلاح الموهوب الذى يستنبت منه أشجار الرمان  
والشمش والليمون. أما من لا موهبة له فقد جمد الأرض  
بين يديه فلا تنبت شيئاً. ومعنى هذا أن اللغة نبع خصب  
بين يدي الشاعر فهو يفيض ويغدق ويتدفق إذا عرف هذا  
الشاعر كيف يستعملها. وينقبض ويشح وينضب إذا لم  
يتحسس بأسرارها. ولغتنا العربية كيان مكتمل فيه  
عمق وخفايا وامتدادات وله هبة واستقلال. وله قوانين  
فيها سر شخصية اللغة ومنبع جمالها. وليس لنا أن  
نستهين بهذه القوانين. لأن اللغة لا تكشف لنا خفاياها  
وأبعادها إلا إذا منحناها خشوعنا وأحببنا أسسها حبا  
يخالطه نوع من التقديس.

وقد ذهب بعض المعاصرين إلى أن قواعد النحو واللغة  
إنما هي قيد فى عنق الشاعر الذى يستعمل تلك اللغة  
بضابقه ويسد عليه السبيل ويستنفذ تفكيره الذى يريده  
لإبداع المعانى. والواقع أن قواعد النحو. فى معناها  
صديقة الشاعر وحاميته تعطيه الأمان وتحرس معانيه



بما تزيله من ضباب الالتباس. وتبدو لى القواعد أشبه بطرق معبّدة فى غابة كثيفة موحشة يضل فيها السائرون وإنما هى مأنوسة؛ لأن ملايين من الناس قد قطعوها قبلنا. فهى تعكس مشاعرهم ولفئات أذهانهم وأحداث حياتهم. لقد فرشوها بألفة البداهة ووهبوها أنس الحياة. فإذا استعمل الشاعر القواعد المألوفة المقبولة فى اللغة أنس الفكر الناطق بها فى حين يجيء الشذوذ والخطأ موحشاً للقلب الإنسانى أشبه بطريق وعر شائك إن القاعدة تهينا العمق التاريخى وتربطنا بالزمن. لأن وراءها ملايين من العقول العربية. وفيها تنبض أسرار ماضينا، أما الشذوذ فهو ينبت بنا ويبتعد حيث لا نجد مشاركا ولا أنيسا.

ولقد شاعت خلال العشرين سنة الأخيرة شائعة بين أدباء الوطن العربى مضمونها أن الغلط فى قواعد النحو واللغة مباح كل الإباحة فى الشعر. لأن الشاعر - فى زعمهم - ليس عالماً باللغة وإنما هو منشد يفصح عن عواطفه بين يدي جمهور يحب الشعر ولا يحب القواعد قالوا "إن القاعدة الجامدة تصرف ذهن الشاعر عن أنغامه

وإن فيها ثقلاً وبرودة“

وخلاصة مذهب هؤلاء الأدباء أن الغلط لا يضير الشاعر، فليخطئ، كما يشاء وليكف الناقد عن ملاحظته. وقد انعكس هذا المبدأ على النقد المعاصر كله فأصبح الناقد العربى يقرأ قصيدة مشحونة بالأخطاء النحوية واللغوية فلا يشير إلى ذلك بحرف وإنما يمضى يتحدث عن موسيقى القصيدة والصور فيها ثم يكتفى وكأن القصيدة سالمة من كل ضعف. والواقع - وهو رأينا - أن الغلط يضير الشاعر ويضير الفكر ويضير الجمال. وإنما يصدر هؤلاء النقاد، فى دعوتهم إلى التسامح مع الخطأ عن جريئة فكرية تفصل بين الصواب والجمال فصلاً غير مشروع. لأنهما متلازمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر. فلنتناول هذه النقطة بالتفصيل. ونبدأ بأن نلقى سؤالاً: لماذا ينبغى ألا نستعمل الألفاظ استعمالاً غالطاً فى الشعر؟

وسنجيب عن هذا السؤال بنقطتين:

١- لأن طلب الصواب احترام للفكر الإنسانى. وسعى نحو الكمال. ومن كرامة الذهن البشرى أن يهتدى إلى

الحقيقة . فإن سعى ولم يصل. فإن الجهد الذى بذله .  
وإن لم يحقق الغرض منه. يضمن كرامته الفكرية أما  
من يدرك بأن ما هو فيه خطأ. ثم لا يؤرقه الخطأ ولا  
يسعى إلى تصحيحه فهو يذل إنسانيته العاقلة التى  
وهبه الله إياها. والإنسان الحر الذى ينشد الكمال يسوؤه  
الخطأ ويزعجه فيسعى دائماً إلى تصحيحه. وفى البقاء  
على الخطأ إذلال للعقل البشرى الذى يجد نفسه  
مشلولاً متردياً فى هاوية عميقة دون أن يستطيع أن يرتفع  
حتى يكسب حريته ويحقق قابلياته. ومن أصعب الأمور  
على الذهن البشرى أن يبقى سلبياً جامداً أمام ما يقدر  
عليه من تصويب واتخاذ موقف سليم. وبسبب هذا  
الارتباط الوثيق بين الفكر الإنسانى والصواب. أن طلب  
الصواب دافع فطرى فى النفس البشرية يفرضه العقل  
فرضاً. ولا يدحض هذه الفكرة أن بين الناس من يكسل  
وينقاعس وأن منهم من لا يبالى أن يخطئ فإن مجموع  
البشر فى نهاية الأمر. يسعون إلى المثل الأعلى فى كل  
شئ وفى أعماق كيانهم يرتفع صوت الهدى. ولا  
يظن ظان أن قضية اللغة لا صلة لها بالمثل الأعلى. فإن

كل ما فى حياة الإنسان يتصل بالهدف الأسمى. وليست اللغة بدعا.

١- لأن الخطأ يؤلم، إن له وخزا كوخز الإبر لأنه قبيح أشبه ببقعة شوهاء على ثوب أبيض جميل. وقد يعترض علينا معترض ويقول "إنه يخطئ ولا يتألم" والواقع أن هذا اعتراض واه، لأن هذا المعترض إنما فقد الإحساس بألم الخطأ بسبب جهله ونقص علمه، فهو بحيا فى مرتبة دنيئة من مراتب العقل ولذلك لا يوجعه الخطأ ومثله فى هذا، الإنسان الذى يسرق ولا يشعر أنه يظلم نفسه ويظلم الآخرين. إن غلطة الحس تنشأ فى أغلب الحالات عن الجهل. وكلما زاد علم الإنسان نما ذهنه ونضجت زوجه وعمق من ثم نفوره من الخطأ. وإنما ننفر من الغلط والسقط عندما يكتمل إحساسنا بوجود الصواب، وجماله وضرورته لنا.

والواقع أن تطور اللغات الذى تفره طائفة من الأدباء لا يعنى أن تتغير قواعدها. والقاعدة لا تتبدل لأنها كما قلنا "ترتبط بصميم ذهن الأمة" وليست عرضا تافها يمكن نزعها والتخلص منه. وإنما تتغير الحضارة الإنسانية

بالنمو والتطور فتنشأ أسماء جديدة وظواهر وثقافات تمنح اللغة مرونة وقدرة لم تكن لها ولقد نمت إمكانيات الاستعارة والمجاز والكناية نمواً عظيماً على امتداد العصور، لأن كل إضافة فى وسائل الحضارة تضيف جديداً إلى الفكر واللغة.

ويذهب غير قليل من أدبائنا المعاصرين إلى أن الفكر يأتى فى القصيدة قبل اللغة، فهو البداية واللغة نهاية. وليس هذا مقبولا فى النقد الأدبى فليس من فصل بين الفكر واللغة التى نعبر بها عنه. إن الفكرة فى الواقع، تتغير حين نغير اللغة التى صيغت بها فإذا قال قائل: "ذهبت إلى النهر لكى. أشرب الماء" كان هذا غير قولنا: "قصدت النهر ألتمس كأس ماء أروى بها ظمأى" وهو غير قولنا: سرت إلى النهر فى طلب رشفة ماء أبل بها نشفتى" إن للألفاظ روحا تتحرك وتستثير إن لها شخصية. وهذه الشخصية تتلون وتتغير حين يتغير السياق وتضم كلمة إلى كلمة. لذلك قال العرب: "إن المعانى على قارعة الطريق يلتقطها كل إنسان. وإنما يملكها من يحسن التعبير عنها" وهذا مخالف لما ينادى

به هؤلاء الأدباء الذين يذهبون إلى أن الفكرة أساس،  
واللغة أمر ثانوى أقل منها أهمية ورأينا أن الفكرة  
والتعبير كلاهما مطلوبان فى القصيدة فهما جناحاها  
اللذان تطير بهما. ولكن التعبير عنصر شديد الأهمية.  
وكم من فكرة أصيلة أساء الشاعر الإبانة عنها بالألفاظ  
فسقطت مقتولة.

وإذا أردنا أن نأتى بمثال شعرى يثبت أهمية التعبير فى  
القصيدة ذكرنا بيتا معروفا من شعر أحمد شوقى يقول  
فيه:

وطنى لو شغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

وقد تناول شاعر المهجر إيليا أبو ماضى هذا المعنى  
نفسه فلم يأت به فى بيت واحد تقريرى كما فعل  
شوقى. وإنما عبر عنه فى حكاية استغرقت قصيدة  
كاملة عنوانها "الشاعر فى السماء" بدأها قائلا

رأى الله ذات يوم فى الأرض أبكى من الشقاء  
فرق. والله ذو حنان على ذوى الضر والعناء



وقال ليس التراب داراً للشعر فارجع إلى السماء  
وشاد فوق السماء بيتي ومد ملكي على الفضاء  
فالتفت الشهب حول عرشي وسار في طاعتي الضياء  
لكنني لم أزل حزيناً مكتئب الروح في العلاء  
فاستغرب الله كيف أشقى في عالم الوحي والسناء  
وقال: مازال آدمياً يصبو إلى الغيد والطلاء  
ومس روحى واستل منها شوقى إلى الخمر والنساء  
وظن أنى انتهى بلأى فلم يزدنى سوى بلاء  
واشتد نوحى وصار جهراً وكان من قبل فى الخفاء(١)

ثم ماذا ؟ يبقى الشاعر حزينا مهموماً وهو فى جنة  
السماء هذه. فيسأله الخالق سبحانه عما يطلب إذن  
لتطيب نفسه ويسعد. فيقول الشاعر ”إنه يريد أن يرد  
إلى لبنان“ فتلك رغبته الدفينة التى يتعذب بها. وهكذا.  
تدخل فكرة شوقى الذى قرر أن الخلد لا يشغله عن وطنه:  
وطنى لو شغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى  
ولسنا ننكر جمال هذا البيت . غير أن أسلوب الحكاية

المعبرة كان أعمق تأثيراً فى النفس. وأكثر تلويحاً وإضاءة  
وفيه بسط إيليا المعنى مضيئاً إليه الظلال والامتدادات  
السماوية. حيث "مد" الله ملك الشاعر على (الفضاء)  
الواسع اللانهائى. وحيث الشهب تلتف حول عرشه.  
وحيث الضياء بأمواجه الشاسعة يسير فى "طاعنه"  
وبهذا الأسلوب الجميل فى الصياغة شخص إيليا الخلد.  
وجسد معناه أمام أعيننا فى حين بقى بيت شوقي  
مقتصر على "فكرة ذهنية" عنه لا يتعداها فالفرق هنا  
بين الصيغتين يكمن فى الأسلوب وحده. لأن فكرة  
الشاعرين كانت واحدة.

ومهما يكن من أمر فلسنا نقصد التهوين من  
قيمة الفكرة فى القصيدة. فإن شعرا عالى التعبير  
جميل الفكرة خير من شعر عالى التعبير سقيم  
الفكرة. والواقع أن أية قصيدة سامية الفكرة مبدئية  
التعبير لا تثير الإعجاب. مثال ذلك أن شعر الشاعر  
المهجري (رشيد أيوب) جميل فى أفكاره ولكنه أحيانا  
ضعيف الصياغة ضعفا ملحوظا. ولذلك لم يشتهر  
اشتهار جبران وميخائيل نعيمة.

إن هذه الفئة من النقاد، من أنصار الفكرة دون التعبير، يشبهون اللغة بالآلة الجامدة تؤدي عملاً رتيباً لا تخرج عنه، فهي ميتة لا نبض فيها. في حين أن اللغة -خلافاً لما يتصورون- كيان حي تكمن فيه العواطف وخفايا النفس والألوان الأشياء وعبير الحلم وطعم الوجود. وكلما غيرنا تركيب ألفاظ اللغة منحناها آفاقاً جديدة، وأضفينا عليها من أسرار أرواحنا ونبض قلوبنا. والمقصود بهذا أن الإنسان لا يستطيع أن يستنبت الآلة أى شيء، أما اللغة فإن فيها سرّاً. إن لها جمالاً يترقق كما يترقق حيوية الدم في الحدود وفيها حركة نابضة لا تفتّر أبداً. ومن إشكالات اللغة العربية في هذا العصر أيضاً أن غير قليل من شعرائنا راحوا يدخلون كلمات عامية في قصائدهم بدلاً من الألفاظ الفصيحة وهذا كثير في الشعر منه قول شاعر المقاومة الفلسطينية سميح القاسم:

ربما تغنم من ناطور أحزاني غَفْلُهُ  
ربما زيف تاريخي جبان، وخرافي مَوَّلُهُ  
ربما تحرم أطفالى يوم العيد بَدَلُهُ

وفيه نجد من اللغة العامية "الناطور" أي الحارس و  
"البدله" أي الثوب

كذلك يقول سميح القاسم:

تطوى المسافات الطويلة

ونطال شيئاً لا يطال

وليس في الفصحى "طال يطال" بمعنى نال ينال أو ينول

وفي موضع آخر يقول سميح:

نأكل العشب عامين ما تربي السطوح

ونسوى لنا بيرقا

يقصد بكلمة "نسوى" العامية أن يقول "نصنع"

واستعمال العامي ليس مقصوراً على سميح القاسم

وإنما نعرفه في شعر نزار قباني عندما يقول مثلاً "حبك

طير أخضر" فيستعمل كلمة "طير" استعمالاً عامياً

مستندلاً بها على الطائر المغرد، في حين أن الفصحى

تجعل الطير جمعاً وهذا كثير في القرآن الكريم "فتأكل

الطير من رأسه" ومنه في آية أخرى (والطير صافات) وفي

سورة النحل "(ألم يروا إلى الطير مسخرات في جو

السماء ما يمسكهن إلا الله) ونزار قباني كثير الاستعمال

للعامى وذلك منشور فى شعره ولسنا مهتمين باستقصائه، كما أن نزارا قد أثر فى الشعراء اليافعين من الجيل التالى فقلدوه فى استعمال العامى مقتفين أثره ظانين أن ذلك من علامات التقرب إلى الأوساط الشعبية. ومن هذا المنطلق بدأ الشعراء ينادون إلى استعمال أية كلمة عامية فى الشعر الفصيح دونما مبالاة. وحين نناقش هذا المسلك نلاحظ ما يأتى:

١- أن استعمال العامى فى الشعر الفصيح منفر للنفس العربية؛ لأنه ينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة، ويذكرنا بعهود الظلام والعذاب التى نشأت فيها هذه اللهجات العامية التى تعبر - فى كثير من ألفاظها - عن الكبت والإهانة التى كان يلقاها العرسى من مضطهديه من الحكام الطغاة والولاة المتجبرين.

٢- أن العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة الفكر، وحسبنا مثالا لهذا أن العامى لا يجد لفظا يعبر به عن الشيء إلا الفعل "يشرب" الذى يستعمله فى الحالات كلها، فى حين نقدم لنا الفصحى أفعالا متنوعة مثل (رشف ونهل وكرع وعب وحسا

وجرع). ولا يظنّ ظانّ أنّ هذه الأفعال مترادفة تعنى شيئاً واحداً وإنما يعبر كل منها عن نوع من الشرب، فإن (رشف) معناها امتص الماء بشفتيه امتصاصاً، وفي هذا الفعل ارتخاء وبطء؛ لأن المرتشف يملك الوقت الكافي ويتلذذ بما يشرب. وأما (نهل) فمعناه شرب حتى ارتوى ومعناه أيضاً الجرعة الأولى. وعلى هذا الأساس تفهم بيت تأبط شرا الجميل:

ينهل الصعدة حتى إذا ما نهلت كان لها منه عل  
أي (حتى إذا ما شربت الجرعة الأولى من دماء القتلى) كان لها (عل) أي سقى آخر يكمل (النهل) وأما الفعل (كرع) فمعناه شرب من الإناء رأساً ولم يستعمل يديه، ويعبر هذا الفعل عن حالة من بداوة اللغة يوم كان الشرب في الإناء – الكوب – ترفاً ملحوظاً لا يناله إلا قلة من الناس بحيث يستحق تمييزه عن شرب الأكثرية بأكف أيديهم وأما (عبّ) فمعناه أنه شرب شرباً متواصلاً سريعاً دون أن يترك حتى وقتاً للتنفس. وأما (حسا يحسو) فمعناه شرب جرعة بعد جرعة متأنياً. وأما (جرع) فمعناها ابتلع الماء.



ولابد لنا أن نلاحظ أن اقتصار اللهجة العامية على كلمة واحدة للتعبير عن المعنى يدل على ضيق الأفق فى الحياة العقلية والنفسية لمن يتكلم هذه اللغة. وليس يخفى أن دقة التعبير عن المعنى من مستلزمات الحضارة ونضج الفكر. وإذا كانت لغتنا الفصحى تشتمل على هذه الأفعال وسواها للتعبير عن معنى (شرب) فإنما يدل ذلك على أنها كانت لغة قوم مرهفى الإحساس. مصقولى الذوق. محبين للحياة. مقبلين عليها بحيث كانوا يهتمون بالتعبير الدقيق عن الحالات كلها. ولم تضع هذه المعانى من ذاكرة الفرد العربى إلا خلال عصور الضباب والتيه تحت نير حكام لا عدالة لهم ولا رعاية لمصالح الأمة. ومهما يكن من أمر. فإن هذه العامية بما لها من ضيق أفق وفقر تعبيرى لا تسعف الشاعر الذى يهتم بتصوير الحالات النفسية والعاطفية المختلفة تصويرا دقيقا.

٣- إن اللغة العامية قد أسقطت كل ما كان مترابطا فى اللغة العربية. والترابط هو العبقرية المذهلة التى اتصفت بها لغتنا. وتميزت بين اللغات. فلننظر الآن فى

طائفة من الألفاظ الفصحى لنلاحظ هذا الترابط العجيب. والأفعال الثلاثة التى نختارها للفرص هى (رسف ورسب ورسخ) وفيها نجد ما يأتى:

أ- أن هذه الكلمات الثلاث تشترك فى حرفين منها هما الراء والسين ولا تختلف إلا فى الحرف الأخير. ومع ذلك فإن بينها فرقا واضحا فى المعنى.

ب- تعنى كلمة (رسف) حرك متعلما فى قيده. فالحركة هنا تقع فوق. فى مكان مكشوف. أما (رسب) ففبها حركة أيضا ولكنها حركة إلى أسفل يتبعها الاستقرار فى القعر. على شئ صلب. فى مكان غير مكشوف "مغطى" أغلب الظن أنه ماء أو أى سائل آخر. وأما (رسخ) فإنها توحى بحركة يليها التغلغل فى الجهات كلها عميقا وبعيدا.

ج- بين رسب ورسخ فرق معنوى يحسه العقل لأن الرسوب محدود بالمكان متصل به. أما الرسوخ ففيه الاستقرار والتغلغل فى ذات الشئ والتباسه بمعناه.

د- يدرك الذهن المعاصر إدراكاً مبهماً أن الراء والسين لا بد أن تدلّ فى هذه الكلمات عن معنى مشترك أصيل.

وأن الحرف الأخير فى كل كلمة هو الذى يحدد المعنى  
الفرعى. إن هذا شىء نستدل عليه بالمنطق، فإذا صدق  
أصبح من الجائز أن يكون لكل حرف فى اللغة معنى  
خاص به، ومدلول قديم نستطيع أن نصل إليه بالدراسة  
والتأمل ومقارنة الكلمات.

ومن هذا يلوح لنا أن اللفظة الواحدة من ألفاظ  
العربية تمتلك أسراراً وأعاجيب مذهلة، لو استنقنا أن  
نتابعها فى أعماق الأزمنة والقرون التى مرت عليها. إنها  
ترتبط بالحياة القديمة التى ضاعت من الذاكرة الإنسانية.  
وإن تكن بقيت أصدائها كامنة فى عقلها الباطن فهناك  
نستطيع أن نبحث عن العواطف والأفكار والأصوات  
والإشعاع، وسواء عثرنا على هذه الثروة أم لم نعثر، فإن  
فى الحروف العربية ضياء، وإذا كان المعاصرون يستعملونها  
ولا يدركون أعماقها الخلابية فإن ذلك ناشئ عن جهلنا.  
كما عشنا قروناً طويلة ونحن لا ندري أن الله قد بذر فى  
الوجود كهرياء يمكن أن ننتفع بها فى مصالحنا وفى  
ظنى أن على اللغوى العربى أن يلتمس شيئاً من أسرار  
لغته ليكون للذهن العربى المعاصر درجة على الذهن

الجاهلى الغزير وما كان فيه من بساطة وعفوية وبدائية.  
والطريق الذى يستطيع أن يوصلنا إلى سبر أغوار  
اللغة العربية لابد أن يبدأ بإجلال هذه اللغة إلى درجة  
تشبه الخشوع. ومن لم يخشع لم تتكشف له الأسرار  
والأغوار. فإذا أضاف الشاعر العربى المعاصر ما فى نفسه  
من ثقافة جديدة. وما لذهنه من سعة وإدراك وما فى  
حياته من تجارب معقدة ولم يعرفها القدماء. إذا التقى  
هذا الجديد المعاصر بغنى هذه اللغة وخصوبتها فلا بد أن  
ينشأ من ذلك شعر لا يشبهه شئ من الشعر العربى  
السابق لأن له خصائص متفردة.

إن الأفعال الثلاثة التى مثلنا بها جعل من الممكن أن  
نستخلص أن اللغة الفصحى تعبر بأصوات حروفها عن  
معان خفية ترتبط بصميم الحياة النفسية للعرب. وهذا  
مساعد لعملية التعبير عند الشاعر فى حين جمد  
الألفاظ العامية بين يديه ولا تمده بشئ ذى قيمة. يضاف  
إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التى تتقارب حروفها  
ارتباطاً خفياً مذهلاً وقد ثبت عبر العصور أن هذا  
الارتباط يساعد الشاعر خاصة فى استعمال القافية. لأنه

يهبه تنوعاً كبيراً فى المعنى دون أن يلجأ إلى تغيير القافية.

ومن الشعراء الذين نادوا بإباحة الألفاظ العامية. الشاعر الناقد (ميخائيل نعيمة) فى كتابه "الغريال" فقد قال فى الدعوة إلى ذلك ما يأتى:

"أمامكم كلمتان استحتم وهى قاموسية وخمم وهى غير قاموسية. ألا ترون أنكم إذا أعرضتم عن الثانية تضحل من تلقائها وإذا أقبلتم عليها تصبح جزءاً من لغتكم وتضمحل الأولى؟ وفى الحالتين تجرون باختياركم حسب سنن طبيعية ليس لى. ولا لكم فوقها أقل سلطة" وأقول تعليقاً على هذا الحكم "إنه يبدو أن الأستاذ ميخائيل يظن أن الكلمة إنما كانت قاموسية أى مقبولة عند العرب من دون أساس عقلى يبرر قبولها. ومن ثم ففى رأيه أن فى وسعنا أن نفرض "خمم" العامية. على القاموس العربى بمجرد أن نستعملها وهذه خلاصة دعوة ميخائيل الذى يريد أن نتحكم فى اللغة فننبذ لفظاً ونقيم فى مكانه لفظاً جديداً. ولو تأملنا هذه الفكرة لوجدناها تقوم على أمرين يعتقدهما الناقد(٢).

١- أن اللغة بنت المصادفة العمياء. نشأت ألفاظها بحسب أهواء الناطقين بها. فاستعملوا الألفاظ التي أحبوها وعبثوا وغيروا كما شاءوا. وعندما ثبت استعمال الجمهور لهذه الألفاظ دخلت المعجم وتربت على عرش اللغة.

٢- أن الصيغ العربية المختلفة خلو من المنطق، وهي غير مرتبطة بالأساس النفسى للأمة، وليس بين أقيستها أى نوع من الترابط والعمق.

وليس يخفى على العارفين أن الفكرتين كليهما غالطة. فما قامت لغة العرب وفق أهواء المتكلمين بها يستعملون ما شاءوا فيدخلونه على المعجم. وإنما فتح العربى القديم عينيه فوجد أمامه مجتمعا يعج بلغة كاملة لم يضع هو صيغها. ولم تكن له يد فى اختيار أقيستها وهذا هو التعليل الواضح لما نراه من ترابط الصيغ العربية وإمكان تعليلنا لها تعليلا سايكولوجيا دقيقا. والواقع أن اللغة تقوم على أسس صلبة ثابتة من المنطق والفكر. وقد ارتبط كل حرف فيها بحياة العرب الأقدمين وحاجاتهم وعباداتهم ومخاوفهم وتطلعاتهم.



ويغرينا هذا الترابط العجيب بأن نظن أن كل حرف من حروف الكلمات إنما وجد فى مكانه لسبب مكين من الأسباب الاجتماعية والجغرافية. وما من لفظة دخلت اللغة مصادفة، وإنما يمشى وراء الألفاظ كلها تيار من المنطق والترابط العجيب. وتدفعنا هذه الحقيقة إلى رفض فكرة (ميخائيل نعيمة) ودعوته إلى الخروج على المعجم العربى. وتحكيم الاستعمال فى لغتنا أما إذا انقصدنا لهذه الدعوة فإننا سنقع فى النتائج الخطيرة الآتية:

١- حين نترك ثروتنا اللفظية من الكلمات ونستعمل كلمات جديدة مما تسقطه البيئة العربية من عامى ودخيل وركيك فإننا نخسر التيار السايكولوجى الذى يمشى فى الصيغ العربية ويجعلها حافلة بالمنطق والعمق، ويستحيل أمرنا إلى الركافة وعدم الانسجام.

٢- إن الألفاظ الجديدة التى نستعملها تولد غريبة، معزولة عن التصميم الأساسى للغة، وتخالف أقيستنا المترابطة العميقة، مما أورثنا إياه مئات متلاحقة من الأجيال التى نطقت بالعربية طوال آماة شاسعة من الزمان وهذه الحالة لابد أن تريك الذهن القومى وتنزل بنفسيتنا القلق

والفوضى وقد يحتج القارىء على رأينا هذا لأنه يعتقد  
ألا قدرة للغة على إثارة القلق والمتاعب للناطقين بها.  
والواقع - وهو رأى - أن اللغة مرتبطة أشد الارتباط  
بسايكولوجية الأقوام التى تستعملها فإذا كانت  
صغيرة راسخة وكان وراء أقيستها منطق غاف متمكن  
ارتفع المستوى العاطفى والاجتماعى للفرد، لأن هذه الصيغ  
الراكزة المترابطة تكون ذهن الأمة وتؤثر فى نفسية  
الناس. وليست اللغة معزولة عن الحياة. إنها حياة الأفراد  
نفسها. وإنما اللغة أشبه بالطبيعة التى تشكل أذهاننا  
بقوانينها الخفية وتؤثر فى عواطفنا وتلون أفكارنا ونهينا  
الحضارة والفكر. وكلما كانت لغة قوم من الأقوام أثبت  
جذوراً. وأبعد عمقاً فى الزمن زاد اقتدارها على أن تصبح  
قوة خير. عاملة فى حياة الفرد تهيه الهدوء والحكمة  
وسلامة المنطق.

ولقد كان أسلافنا من العرب الأقدمين يتخذون الفصاحة  
مقياساً يحبون وفقه الكلمة أو لا يحبونها. وما الفصاحة  
لو تأملنا إلا معجميه اللفظة. فالكلمة الراسخة فى  
المعجم هى الفصيحة أما الكلمة التى لا ينص عليها

المعجم فهي غير الفصيحة. وما الفصاحة حين نسلط عليها نظرة معاصرة إلا الانسجام بين اللفظ ومعناه. إنها ارتباط اللفظ بالأساس النفسى والتاريخى للشعب الذى يتكلم تلك اللغة. وتكون الكلمة غير الفصيحة فى هذه الحالة هى الكلمة التى تنعزل عن التيارات العاطفية التى تفيض بها البيئة العربية ولم يكن العربى يدرك سر نفوره منها.

وعلى هذا الأساس ينبغى أن ندرس الكلمتين ( استحم، وخمم) ولسوف نجد أن لكلمة استحم تاريخا عميق الغور فى نفسية الفرد العربى؛ لأنها لفظة قديمة استعملها ملايين من الناس عبر التاريخ. أما لفظة (خمم) فهى غلطة عامية منفرة للروح العربى، وهى تقطع الجذور والأواصر التى تربط بين اللغة ونفسية الشعب الذى ينطق بها. وإنما أصبحت كلمة (خمم) مهمة عندما استعملها جبران خليل جبران فى قصيدة (الوكب) قائلا

هل خَمَّمت بعطراً وتنشَّفت بنور؟

ولذلك راح صديقه ميخائيل نعيمة يدافع عنها بهذه الحماسة. أما أسباب قبول الذهن العربى لكلمة (استحم)

فندرجها فيما يأتي:-

١- السبب الأول هو الإلفة العاطفية التي أصبحت كلمة استحم تهبنا إياها فنحن نأنس حينما نستعملها. وتبوح حروفها لنا بالمعاني التي عبثت فيها عبر العصور العربية الطويلة، حتى أصبحت الكلمة أشبه (ببطارية مشحونة) تمدنا بقوة غير منظورة. والواقع أن إقبال الملايين المتلاحقة من الناس على استعمال كلمة ما يضمنها معناها تضميناً قوياً بديعاً. ويشحنها بإشعاعات معينة تغنى اللفظة وتجعلها فريدة حية. وذلك أحد أسرار السحر في الكلمة القديمة. لأنها لم تعد تعطينا المعنى وحسب وإنما باتت تفيض صوراً وتنضح أشعة باهرة.

٢- يرجع إيثارنا للفظ (استحم) إلى سبب ثانٍ معقد عميق. فما كان الاستعمال هو وحده سبب الحرارة والإشعاع في لفظ (استحم) وإنما السرفى إيحائها أنها مصوغة على قياس (استفعل) ومثلها في ذلك استعمالهم واستزاد واسترد واستمهل. ونحن حين نفحص هذه الكلمات نجد فيها ترفقا في الطلب ورقة وليونة إلى درجة

أنا إذا قلنا: "طلبنا إعادة القصيدة" كان فى عبارتنا استعلاء وتصلب ولون من فرض إرادة الطالب على المقابل. فى حين نقول "استعداد القصيدة" فنعتبر عن مستعيد لطيف يملك الذوق والرهافة. وكأن المستعيد يتميز عن طالب الإعادة بأنه يهب المقابل محبة وتعاطفا ونحن واجدون مثل هذه المعانى الشفافة فى كثير من صيغ "استفعل" وليس من شك فى أن المسئول عن هذه الرقة والتلطف فى الطلب إنما هو حروف الزيادة الثلاثة: الألف والسين والتاء.

وبهمنّا الآن أن نلاحظ صلة الاستحمام باللفظ والترقق فى الصيغة وكيف تهب هذه الصلة الألوان والظلال للكلمة. أما المعنى المعجمى لكلمة (استحم) فهو "دخل الحمام" ولكن اللفظة تشع ما هو أبعد من ذلك بفضل صيغة استفعل فتعطينا معنى مشتقا من المعنى العام الذى ذكرناه. وهو الترفق فى الطلب واللفظ. ولا ينكشف معنى استحم بين يدي الفكر المعاصر إلا إذا رجعنا بعقولنا إلى منبت اللفظة فى بيئة عربية قاحلة كان الماء فيها قليلا فما كانوا يجدون ماء دافقا غزيرا

يغتسلون به كما نجد اليوم. وكان شُحُّ الماء عندهم يجعله نادراً قليلاً ومن ثم كان ذلك يحببه إلى القلب. ومن هنا نستطيع أن ندرك أن المستحِمَّ العريى القديم كان يشعر بضرب من الخشوع أمام الماء ويحس بالحُب له. ولذلك صاغ العريى كلمة "استحم" على قياس استفعل فترفق وتفجر بالحبة.

كذلك يبدو لنا فى صيغة (استفعل) الجميلة معنى آخر كامن هو الارتخاء والانسجام والراحة الكاملة. ونلاحظ هذه المعانى فى الأفعال التى ذكرناها سابقاً مثل استمطر واستسقى واستنزل واستمد فى هذه الأفعال نجد الحدث المطلوب سهلاً ليناً لا جهد فيه. وكذلك كان المستحم فهو لا يبذل مجهوداً نفسياً أو جسدياً، بل على العكس يكسب بالاستحمام راحة الأعصاب ويخفف من عبء الانفعال والاحتشاد.

ولننظر الآن فى كلمة (خَمَم) العامية التى استعملها جبران وهو غافل عن المعانى النفسية الكامنة فى الصيغ العربية الفصيحة. ولسوف نلاحظ فوراً أن الاستحمام هنا قد صيغ على قياس (تفعل) فلندرس الجو النفسى

العام لهذه الصيغة.

إن أبرز ما يميز الأفعال التى تصاغ على قياس (تفعل) هو الاحتشاد وبذل الجهد وجميع الطاقة النفسية والجسدية من أجل غرض مهم ويبدو ذلك واضحاً فى أفعال هذه الصيغة مثل ( تأمل وتبصر وتعمق وتوثب وتلبث وتعدى وخرى). ففى هذه الأفعال جميعاً وقوف وتهيبؤ نفسى لعمل شىء مهم. إن تضعيف عين الفعل يشير إلى حبس النفس على عمل شىء، وهذا الحبس يكثف العمل ويجعل الطاقة عليه أقوى؛ لأن التريث مثلاً قد أوقف اندفاعه إلى الحركة وحبسه، وحين يقف متحفزاً دون أن يتحرك يحتشد عمل التريث، ومثل هذا قولنا بصر وتبصر فإنهما يختلفان عن معنى بصر وأبصر اللتين تعنيان أنه نظر مرة واحدة سريعة فرأى، وأما تبصر فمعناها أنه حشد بصره وبصيرته فراح يتأمل ويطيل النظر وفى هذه الحالة كثف المتبصر بصره وقواه وحشده. ومثل هذه الكلمة كل ما جاء على صيغة تفعل مثل (توخى وخرى وتلبث وتلكأ وتعدى) وهذا المعنى المحتشد لا يلائم معنى الاستحمام الذى هو عمل رقيق فيه

دمائة وليونة ونعومة. فهو لا يحتاج إلى حشد الطاقة الذى تنطوى عليه صيغة (تفعل). ويبدو هذا المعنى أوضح عندما نتذكر أن القدماء لم يكونوا يملكون الماء الكثير. والتحمم - بهذه الصيغة الغالطة - إذا صح يقتضى ماء كثيراً. ثم إننا لو كنا نحتاج إلى حشد الطاقة للاستحمام إنما نكون أشبه بدون كيشتوت - بطل سرفانتس الكاتب الاسباني - الذى كان يحشد قواه لمحاربة طواحين الهواء. وسرعان ما سيبدو لنا أن فى اللغة العربية منطقاً غافياً. وصيغ اللغة - كما بين نحاتنا القدامى - ترتبط بقوانين نفسية غامضة تتحكم فيها وتجعلها مرضية للعقل كل الإرضاء.

فإذا قال قائل: "ما ضرورة المحافظة على الأساس الدقيق للمعنى فى الصيغة؟ وماذا لو أدخلنا الشذوذ على هذه الصيغ؟" والجواب أننا نكون كمن يعطى لوحة فنية جميلة متكاملة فيروح يضيف إليها - بقلم بليد - ألواناً وخطوطاً فإنه بذلك يشوهها لقد كانت حية فقتلها. هذا مع الفارق. لأن الصورة ملك للإنسان واحد أو أكثر. أما اللغة فهى الفكر وهى الحضارة وهى الروح. إنها



ملك أمة كاملة تعيش بها وتتغذى فكرياً وروحياً. واللغة إنما تصاغ أقيستها وفق قانون فلسفى كامن. وهى تهب من عمقها إلى ذلك الذهن الحى الذى يستعملها.

لقد شاعت فى أوساط الأدب العربى اليوم تيارات تدعو إلى نبذ العناية باللغة، لأنها كما زعموا تضيق على الشاعر المعاصر. والدارسون اليوم يتساءلون. لم كانت هذه العناية؟ ولماذا يقيم بعض الأدباء الدنيا ويقعدونها إذا أساء شاعر استعمال لفظة عربية أرادها بدلاً من لفظة عامية أو دخيله؟ وإنما تقوم هذه الأسئلة على شبه عقيدة رسخت فى أنفس المعاصرين مضمونها. أن المقاييس اللغوية وألفاظ اللغة قد استنفذت إمكاناتها الفكرية والعاطفية حتى باتت تعطل عملية الإبداع عند الشاعر المعاصر الذى يحب أن ينطلق. فكل من يدعو إلى التمسك بقديم اللغة إنما يضع - فى رأى هؤلاء - القيود على شفتى الشاعر ويقص جناحيه. والواقع أن هذه الفكرة ليست أكثر من وهم ساقط إليه ظروف العصر الاجتماعية. فإن لغتنا العربية بما فيها من قوانين القياس ومعانى الصيغ. وأسلوب ترتيب العبارة. مازالت أرضاً بكرّاً

مليئة بالكنوز وفي وسعها أن تتفجر بالعطر واللون  
والصور بين يدي الشاعر المعاصر على صورة. لم يكن  
الشاعر العربي القديم يحلم بها والسبب في هذا  
متشعب كما يأتي:

١- لأن اللغة العربية لغة واسعة سعة عظيمة فلها  
آلاف من المفردات ومن المؤكد أننا لا نستعمل منها اليوم  
إلا جانباً يسيراً وفي المتبقى ثروة كبيرة. والقدماء  
أنفسهم لم يستعملوا اللغة كلها فكم من المتروك  
منها من كنوز. إن اللفظة المتروكة من ألفاظ اللغة كيانا  
وتاريخاً كاملاً. فإذا قيل "إن في اللغة العربية ألفاظاً  
أخرى تغنى عن كلمة مهمة لأنها تعبر عن معناها  
نفسه" قلنا "إن لكل لفظة من ألفاظ اللغة شخصية  
خاصة بها تنبع من ظروفها. ولسنا أول من يذهب إلى أن  
الترادف في اللغة شيء لا وجود له ولأنه ليس من الممكن  
أن تنشأ كلمتان من معنى واحد وإنما يكون بينهما فرق  
على وجه ما. مثال ذلك أن ننظر في الكلمتين فرح ومرح.  
فإن الظاهر أنهما مترادفتان مع أن بينهما فرقاً ملحوظاً  
يشخص دقة الدلالة في اللغة العربية. أما مرح فإنها

تدل على حركة فى المكان يجرى معها الإنسان هنا وهناك سعيدا فى خفة وسرور. وأما فرح ففيها دفقة نفسية ينبعث معها انفعال الفرّح فى القلب الإنسانى دون أن تلازمها حركة بالضرورة وقد عبرت كل من الكلمتين عن معناها الخاص بالحرف الواحد الذى اختلفت به عن الأخرى. ومذهبنا أن ورود حرف الفاء فى فرح وحرف الميم فى مرح لم يكن مجرد مصادفة، وإنما كان ذلك ضرورة محتومة فى الحياة القديمة ترتبط ارتباطا وثيقا بالمعنى بل تنبع منه مباشرة.

١- إن "الألفاظ التى استعملها القدماء فى اللغة العربية لم تستنفد بالاستعمال. لأن اللغة بطبعها كالبحر مهما استقينا منه فهو لا ينقص، وإنما اللغة عطاء لا ينفد. وفى وسعها أن تعطى جديداً للعصور كلها.

٢- هناك كلمات فى العربية أثقلها أسلافنا فى عصور الظلام باقترانات لم نعد نطبقها اليوم مثل (غصن بان، جوى، بدر، هلال، مدنف، صبا، قد، صدغ.. إلى آخره) وقد يخيل إلى الشاعر أن هذه الألفاظ قتلت بلا حياة

لها بعد. ولكن الحقيقة أنها تستطيع أن تفتح وتنفض  
لو أدخلناها فى سياق استعارات وتشبيهات معاصرة تنتمى  
إلى حياتنا الواقعية.

يضاف إلى ذلك ما رأينا من ارتباط الأفعال التى  
تناسب حروفها ارتباطاً خفياً مذهلاً. وقد ثبت عبر  
العصور أن هذا الارتباط يساعد الشاعر خاصة فى  
استعمال القافية؛ لأنه يهبه تنوعاً كبيراً فى المعنى دون  
أن يلجأ إلى تغيير القافية. مثال ذلك: أن ندرس الفعل  
(رشف) ونلاحظ ارتباطه بالفعل المماثل له (رشق).

قلنا: "إن الرشف هو الشرب البطيء المتلذذ المرتبط  
بالشفة" ومن ثم فإنه حركة إلى الداخل. أما الرشق  
فمعناه رماء بحجر فهو يصور حركة إلى الخارج. فالفاء  
والقاف قد عينا فيما يلوح اتجاه الحركة: الفاء إلى الداخل  
والقاف إلى الخارج.

كذلك علينا أن نلاحظ أن رشف معناها شرب الماء  
فالفاء رقيقة تنسجم مع الارتشاف. أما رشق فإن القاف  
فيها صلبة قاسية. وكأن اللغة قد استعملت حرفاً رقيقاً  
ناعماً حين عبرت عن ارتشاف الماء واتخذت حرفاً غليظاً

صلاً وهي تعبر عن حجر يرمى.(ليس يخفى كذلك أن حرف الفاء يشخص صوت الارتشاف بالشفتين فالكلمة تعبر عن المعنى بالصوت أيضاً ولكن هذا لا يتعلق الآن بما نحن فيه)

ولإيضاح المعنى نستحضر في أذهاننا كلمة أخرى مرتبطة برشق وهي (رمق) والفارق هنا هو الحرف الأوسط. ومعنى رمق سلط نظرة حادة سريعة فيها تخف وتهيب أو فيها شرٌّ حسب الحالات. والارتباط بين رشق ورمق أن هناك حركة إلى الخارج في الحالتين ينطلق حجر في حالة (الرشق) وينطلق نظر في حالة (الرمق) فهل يعبر حرف الشين والميم عن جزء من هذا المعنى بحيث يكون بينهما وبين المعنى انسجام؟ نعم. فإن الميم في (رمق) أشد حدة من الشين في رشق، لأن الميم مرهفة بتارة، في حين أن الشين لينة رخوة. وهذا يرتبط بالمعنى أيضاً. لأن الرشق يكون باليد، واليد جزء من الجسد المادي، أما الرمق فلا يكون إلا بالعين، والعين تطل منها روح الإنسان وتعبر عن الذكاء والعقل. كما ينعكس فيها الشر الكامن في النفس، وتلوح المشاعر القوية، والعين تصيب وتعمى

وتؤذى. فالفرق بين رشق ورمق يميز الإصابة المعنوية الحادة  
فى نظرة العين الإنسانية. ويميز الصلابة فى إصابة اليد  
للأشياء الجامدة وسواء أكان الإنسان المعاصر يؤمن  
بإصابة العين أم لا فإن القدماء كانوا يؤمنون وهذه  
لغتهم العبقريّة المذهلة قد خدرت إلينا لتدلنا على ألوان  
أحاسيسهم وأسرار حياتهم. وأسلوبهم فى الصياغة  
والفهم.

ومن الإشكالات اللغوية للشعر فى عصرنا. أن طائفة  
من الشعراء يستعملون الكلمات القاموسية الغربية فى  
شعرهم. فتجدهم ينظمون القصيدة ثم يشرحون معانى  
الألفاظ فيها بحواش يضيفونها إلى الشعر. والواقع أن  
الكلمة القاموسية تقتل الشعر قتلا لأنها تقطع سبيل  
الصور وانبثاق الموسيقى فتوقفنا عند كلمة جامدة لا  
تبوح حروفها بشيء للقارئ إلا بعد أن يرجع إلى المعجم.  
وما يكاد القارئ يرجع إلى المعجم أو يقرأ حاشية الشاعر  
حتى يكون قد صحا من نشوة الانفعال بالقصيدة  
فيرتطم باللفظة القاموسية وكأنها صخرة باردة تقف  
فى وجهه. إن الكلمة المعجمية تصحينا من الحلم الذى

يقودنا إليه الشاعر، ولنأت بمثال، قال أحد الشعراء:  
حَبِثُ حَلَّ الدُّجَى صَفَعْنَاهُ فَأُنْحَلَّ  
وَدُسُّنَا حَيَاتِهِ وَالْوَجَارَا

وفه تقف كلمة (الوجار) منتصبه تستدعى الشرح، وما يكاد الشاعر يشرح في الحاشية معنى كلمته حتى نصحو من الحلم الجميل وتتقطع أوتار القصيدة بين أيدينا. وما يسىء أيضا إلى لغة الشاعر، الجمل الاعتراضية خاصة ما كان منها طويلا كالجملة التي اعترضت في البيت الجميل الآتي للشاعر ووصفى القرنفل:

نثرنا الأيام حتى كأننا

لم نكن مقطعا من الشعر نثرا

إن كلمة (نثرا) الواردة في آخر البيت مرتبطة بلفظة (نثرنا) في أول البيت. وبين هاتين اللفظتين المتماسكتين جاءت عبارة اعتراضية طويلة هي "حتى كأننا لم نكن مقطعا من الشعر" ومع أن الجملة تمنحنا صورة شعرية غلبة إلا أن اعتراضها يصدم القارئ. وسر الضيق بأمثال هذه الجملة، أنها في حقيقتها التفات عقلي عن السورة العاطفية التي يجد قارئ الشعر فيها نفسه. والالتفات

يقطع خبط التعبير ويصحى السامع من نشوته. إن الشعر - فى صورته الجمالية الصافية - لا يلجأ إلى تنبيه العقل بجمل اعتراضية. وإنما يصحى القلب ويبقيه مرتعشاً متلهفاً والشعر يتطلب الجملة الواضحة التى لا انقطاع فيها. كلما اكتمل الشاعر صفت جملة من التعقيد وأصبحت بسيطة تسيل سيلانا. ولا يخفى أن الكلمة التى تتمم المعنى بعد الجملة الاعتراضية تبدو وكأنها زائدة. فيتعثر بها البيت بدلا من أن يكمل معناه وتنسجم ألفاظه.

ولابد للغة الشعر من أن تتصف بشيء من الغموض فتأتى القصيدة ملفعة بالإيهام بعيدة المنال. وقد ميز العرب القدماء هذه الفكرة واختلفوا حولها. فقد جاء فى كتاب "المثل السائر" لابن الأثير ما يأتى: قال أبو إسحق الصابى فى الفقريين الكتابة والشعر: "أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد ماطلة منه" (٣) غير أن ابن الأثير لا يؤيد هذا رأى وإنما يناقشه ويرد عليه قائلا: "الألفاظ المفردة ينبغى أن تكون مفهومة سواء أكان الكلام نظما أو نثرا" ويرد على ابن الأثير ابن أبى الحديد



فى كتبه "الفلك الدائر على المثل السائر" قائلا فى تأييد رأى  
أبى إسحق الصابى(٤): "لأن المعانى إذا كثرت. وكانت  
الألفاظ تفى بالتعبير عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون  
الشعر يتضمن ضرورياً من الإشارة. وأنواعاً من التنبهات  
والإيماءات فكان فيه غموض كما قال البحتري:

والشعر لمح تكفى إشارته

وليس بالهذر طولت خطبه

أما رأينا نحن فملخصه: أن الشعر لابد له من مسحة  
من الغموض تجعل المعانى مثيرة للتعطش فى نفس  
القارئ. فيحس وهو يقرأ أنه يلمس المعانى ولا يلمسها  
فى الوقت نفسه. فالأفكار تزوغ ولا تثبت وفى القصيدة  
إيماء إلى المعنى يبقى الذهن متطلعا. ويريد ولا يلمس ما  
يريد. وينال شيئاً وتفوته أشياء غير أن طائفة من الشعراء  
الشبان قد أصبحوا اليوم يبالغون مبالغة شديدة فى  
إضفاء الغموض على شعرهم حتى أصبح القراء المثقفون  
يشكون شكوى لا تنقطع من أنهم يقرأون قصائد كاملة  
لا يدركون لها معنى وما من شك عندى فى أن ابن  
أبى الحديد لو قرأ هذه القصائد الجديدة لنفر منها وأكد لنا

أنه لا يقصدها بدعوته إلى الغموض. ولا يرجع كل السبب في هذا إلى الفرق الكبير بين عصره وعصرنا وإنما يكمن السبب في مبالغة شعرائنا في إضفاء الإبهام على شعرهم وهي ظاهرة لا تقتصر على شعرائنا وإنما منبعها الأساسي في الفكر الغربي المعاصر. أما النثر فإن أمره يختلف عن أمر الشعر. فإن المثل الأعلى فيه هو الوضوح خلافاً للشعر وقد أشار ابن أبي الحديد إلى هذا بقوله: "خير الكتابة ما كان معناه جلياً ويحمد فيها من وضوح المعنى ما لا يحمد في كثير من الشعر" وهو في هذه العبارة يعود إلى تأكيد ميله إلى الشعر الغامض الذي يماطل في إعطائنا معناه.

ومن أهم جوانب العلاقة بين الشاعر واللغة، القافية واستعمالها. وقد حرص العربي القديم على القافية الموحدة لما لها من رنين وموسيقى عالية. ويرتبط هذا بحب الجاهلين لوضوح الألفاظ وقطعيتها. فمن خصائص الشعر الجاهلي أنه يتوخى الوضوح في كل شيء. ويلتمس التحديد القاطع للأشياء، أو لنقل "إنه كان يطلب الواقع ويريد أن يعبر عنه دون أن يشوبه لبس أو تشبهة من أي

نوع" وهذا واضح فى مختلف جوانب الفكر العبرى. وهو المسئول عن حب العبرى القديم للبيت الرنان المستقل استقلالاً تاماً عما قبله وبعده. ولذلك كرهوا ارتباط البيت الواحد بالبيت الذى يليه (التضمين) وعدوه عيباً من عيوب الشعر. وأغلب الظن أن شاعر الشطرين المعاصر مازال يتحاشاه غير أنه لا يبالى كثيراً أن يقع فيه أحياناً ومن ذلك قول بدوىّ الجبل:

خضبت غرة الصباح فقد نم

عليها بالعطر والتوريد

قدر أنزل الكمى عن السر

ج وألوى بالفارس المعداد

وفيه تأخر فاعل الفعل (نم) الوارد فى البيت الأول فلم يجرىء إلا فى أول البيت الثانى. وتدل القافية الواحدة على حب الجاهلى للقطعيّة. فكان كل بيت يختتم بقافية كأنها سباج عالٍ لا يمكن تخطيه. ولذلك استعملوا السجع فى النثر. كما أنهم مالوا إلى استعمال العبارات القصيرة فى نثرهم المسجوع ليزيدوا الكلام قطعياً وصرامة.

وما من شك فى أن القافية الموحدة تؤثر فى شكل الفكر الذى تتضمنه القصيدة. ولذلك ترتبط به. وعلى الشاعر أن يدرك هذه القضية إدراكاً واضحاً. وتنفع القافية الموحدة فى الموضوعات التى يجب تقسيمها على كل أبيات القصيدة تقسيماً يشد المعنى ويجمعه فى تيار واحد لا صعود فيه ولا نزول. وإنما يتسلسل المعنى تسلسلاً لينا وتساعد القافية على اختتام الموضوع بآخر بيت فى القصيدة، خلافاً للقافية المتغيرة. فإن اختتامها فيه شئ من العسر بالنسبة للشاعر. لأن المعنى يلوح وكأنه لا يريد أن ينتهى بسبب تسلسل الفقرات. كل فقرة تنهض بجزء من المعنى جديد.

وقبل اختتام هذا الفصل. أود أن أشير إلى أن لغة الشاعر تختلف عن لغة الناثر. فى أنها ينبغى أن تكون مضغوطة مركزة تحوى معانى كثيرة بأقل ما يمكن من الألفاظ. خلافاً للنثر فهو فضفاض موسع ينطلق فيه الناثر دونما خوف أو حذر من الإطالة. ومن وسائل التركيز فى الشعر. حشد المعنى المسهب فى عبارات قليلة يستغل الشاعر ما فيها من إحياء وإشعاع ولذلك نجد الشعر

يستعمل دائماً أقل الكلمات للتعبير عن المعانى الكبيرة.  
قال محمود درويش شاعر المقاومة الفلسطينية:  
”أحبك،

إن ثلاثة أشياء لا تنتهى  
أنت، والحب، والموت“

إن العمق الفكرى فى هذا الشطر الواحد المقسم على  
ثلاثة أسطر يبدو بلا حدود. لأن الشاعر يحس اللانهاية  
فى هذه الحبيبة التى يخاطبها فهى واسعة، شاسعة  
الأبعاد. لا تحدها النهايات. ثم إنها ليست وحدها  
اللانهاية. وإنما يشاركها فى ذلك ”الحب“ ذلك الإحساس  
الغامض الفريد الذى أعطى الإنسانية كل ما لها من  
غناء وفلسفة وأبعاد. و”الموت“ كذلك عميق. ولعله أعمق  
الثلاثة ولذلك وضعه محمود خاتمة لشطره البديع الجمال.  
والواقع أنه أدرج العناصر الثلاثة مرتبة، فالحبيبة عميقة.  
ونفسها مسرلة بالإيهام إلا أن ”الحب“ - تلك العاطفة  
الخصبة المذهلة - أعمق منها والحب شاسع المسافات.  
متراعى الأطراف. ولكن الموت أكثر امتدادا فى اللانهاية  
منه. ولعله لا يخفى على القارئ أن محمود درويش إنما

يستعمل "الموت" هنا ببعدين اثنين: هما البعد الفلسفى،  
والبعد الواقعى. فالموت من جانبه الفكرى لا نهاية له، لأنه  
مطلسم مغرق فى الإيهام، ولأن علمنا بما يأتى بعده  
قليل. ولكن للموت جانباً آخر هو الذى يقابله الشاعر  
كل يوم، لأن موت المواطنين الفلسطينيين بسكاكين  
الصهاينة لا ينتهى وإنما يستمر ليل نهار صباح مساء  
،مادام الاحتلال الصهيونى لفلسطين مستمرا. ونحن  
ندرك هذا المعنى من ملاحظتنا لكلمة "الموت" فى بقية  
شعر محمود درويش:

والرمزية إحدى الوسائل التى يستعملها الشعراء فى  
بث الحياة فى الكلمة. فلننظر ثانية فى مثال من شعر  
محمود درويش.وسنختار شطرين متباعدين من قصيدته  
"الأغنية والسلطان"

"أخبروا السلطان:

أن الريح لا تجرحها ضربة سيف

أخبروا السلطان:

أن البرق لا يحبس فى عود ذره"

ولو تأملنا هذين الشطرين الجميلين لوجدنا أن محمودا  
يتحدث بالرموز متحاشيا مزالق صراحة تعرضه إلى

اضطهاد السلطة الصهيونية التي لا إنسانية لها ولا ضمير ولا ذمة. وقد رمز الشاعر إلى وطنه الضائع فلسطين بالريح العاصفة العاتية الجبارة التي لا يوقف اندفاعها شيء، وجعل السلطان رمزاً للحكومة الصهيونية بكل ما لها من جرائم وغباء. ويشعرنا محمود برموزه الناجحة أن محاولات إسرائيل لقتل فلسطين الإسلامية العربية وتحويلها إلى فلسطين صهيونية، أمر يستحيل أن ينجح لأن الصهاينة كمن بمسك سيفاً حاداً ويريد أن يضرب به الرياح لكي يخضعها ويوقف عصفها المندفع، وسرعان ما تطيش ضربة السيف فلا تستطيع أن تجرح الأعصار.

وفى الشطر الثاني، رمز الشاعر إلى وطنه بالبرق الذي يسطع على الليل كله في دفقات كهربائية رهيبة محملة بطاقة قهارة لا يغلبها شيء، وقد جعل الشاعر السلطة المجتلة غبية كل الغباء عندما حاول بلا انقطاع أن تحبس هذا البرق المتمرد، المشحون، الجبار في "عود ذرة" نافه صغير.

وبهذين الرمزين الناجحين يصيح محمود درويش بالعدو الصهيوني أن محاولاته عبث، وأن ضرباته الموجهة إلى

عنق الشعب الفلسطيني تذهب هدراً وتضيع. فالريح هي التي تقهر السيف. والبرق لا يمكن أن يحتويه شيء. وفلسطين راسخة ثابتة. في نهاية الأمر. فلن يقهرها أحد.

وهكذا تصبح الرمزية أبعاداً مبتكرة للغة الشاعر. وتمد قصائده امتداداً واسعاً يشحن الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها. ويصل ذلك إلى حد يجعلني موشكة على أن أحكم بأن الرموز هي البعد الرابع للكلمات. وذلك حين يكون البعد الأول هو المعنى المعجمي. والبعد الثاني هو المعنى المستعمل في الحياة وهو عادة أكثف وأغزر وأكثر حياة من الأصل الذي يحيا في القاموس؛ لأن الاستعمال يخصب الكلمة ويشحنها كما تشحن البطارية. أما البعد الثالث للألفاظ فهو المعانى التي قطرها فيها الشعراء عبر عصور الأدب وكثيراً ما تكون أدق من الألفاظ التي يستعملها عامة الناس. وبعد هذه الأبعاد الثلاثة تأتي الرموز الذكية الحية لتكون البعد الرابع للغة. وليكون الشاعر أشبه بقائد الفرقة الموسيقية الذي يوجه العازفين بعصاه الحساسة المرفهة فيبعث التعبير والموسيقى في لغة القصيدة ويمنحها إيقاعاً خصباً. متناسقاً، حياً..



## هوامش

(١) ينسب الشاعر إلى الله سبحانه مواقف مثل الاستغراب والتساؤل والظن. وكلها من صفات الخلوقات ومن الخطأ أن تنسب إلى الخالق الذى يعرف كل شىء بحيث لا يدهشه موقف. ويعلم ما فى نفوس عباده بحيث لا يحتاج إلى أن يسألهم عما يحسون ويمتلك اليقين الكامل القاطع بحيث لا يقع فى الظن كما يقع البشر. والحق أن إيليا قد صور الله سبحانه وتعالى كما يصور الشعراء آلهة الميثولوجيا الوثنية، وهى غلطة لا نرتضيها وقد أضفت ظلالاً من الركافة على القصيدة.

(٢) لا بد لي أن أكون أمينة فأشير إلى أن الأستاذ ميخائيل قد ألف كتابه "الغريال" وهو شاب يافع قليل الاطلاع، لذلك وقف فى مؤتمر الأدباء العرب ببلودان سنة ١٩٥٦. وهز جمهور الحاضرين هذا ملحوظاً عندما صرح بأنه قد تراجع عن كثير من آرائه العنيفة التى وردت فى "الغريال"

(٣) كتاب "المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر" لضياء الدين بن الأثير قدمه وحققه الدكتور أحمد الخوفى. والدكتور بدوى طبانة. (دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة) ص ٧.

(٤) الفلك الدائر لابن أبى الحديد. (القاهرة) ص ٣٠٥.



## الفصل الثانى

### القافية فى الشعر العربى الحديث

يبدو على الظاهر أن محاولات الخروج على القافية  
الموحدة بدأت منذ العصر الجاهلى فقد نسبوا إلى امرئ  
القيس نوعاً من أنواع الموشح سموه (المسمط) يجرى كما  
بأتى:

توهمت من هند معالم أطلال  
عفاهن طول الدهر فى العصر الخالى  
مرايع من هند خلت ومصايف  
يصيح بمغناها صدى وعوازفُ  
وغيرها هوج الرياح العواصف  
وكل مسف ثم آخر رادفُ  
بأسح من نوء السماكين هطالٍ  
والواقع أننى لا أستطيع أن أقر نسبة هذا الشعر إلى

امرىء القيس وإنما أرى أن الشعر الجاهلى لم يعرف إلا  
القافية الموحدة كما يدل كل ما وصلنا منه. وقد استمر  
حرص الشعراء العربى على وحدة القافية فى صدر  
الإسلام والعصرين الأموى والعباسى ولا يخرج على هذا  
الحكم إلا تلك الأَشْطَر الغريبة كل الغريبة التى أوردها  
الباقلانى منسوبة إلى ابن دريد وسأقتطفها فيما يأتى:

رب أخ كنت به مغتبطاً

أشد كفى بعزى صحبته

تمسكا منى بالود ولا

أحسبه بغير العهد ولا يحول عنه أبدا

ما حل روحى جسدى

فانقلب العهد به

فعدت أن أصلح ما أفسده

فأستصعب أن يأتى طوعا فتأنيت أرجيه

فلما لج فى الغى إباء

ومضى منهمكا غسلت إذ ذاك يدى منه

ولم آس على ما فات منه. إلى آخره(١)

إننا نلاحظ فى هذه الأَشْطَر أن الشعراء سواء أكان ابن

دريد أو سواه قد نبذ القافية نبذاً تاماً وجاء بأسطر سائبة (٢) وهذه هي الحالة الأولى فى تأريخ الشعر العربى. والمؤسف أننا لا نعرف سر هذه الأسطر فهل هى حقا من شعر ابن دريد مع أن لغتها ركيكة مخالفة لشعره المعروف عنه؟ وإذا كانت له فلماذا نظمها؟ أكان يداعب أحد العروضيين متحدياً؟ ولماذا لم يعد إلى نظم مثل هذا الشعر السائب المخالف كل المخالفة لنهج الشعر فى تلك العصور؟ ولماذا لم يقف عند المقطوعة أى باحث آخر غير الباقلانى؟ كل هذه أسئلة لا جواب لها.

كذلك لا بد لى أن أشير إلى القافية الغربية كل الغرابة التى استعملها أبو العلاء المعرى فى أربعة أبيات من مجزوء الرجز نسبها إليه ابن خلكان فى كتابه (وفيات الأعيان) وهذا نصها:

”أصلحك الله وأبقاك. لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالى لكى نحدث عهدا بك يا خير الأخلاء. فما مثلك من غير عهدا أو غفل“

وعلى هذه الصورة أثبتتها ابن خلكان وكأنها نثر لا وزن له. ولكن بعض الأدباء فكر فيها ووجدوها موزونة مقفاة

كما يأتي:

أصلحك الله وأبقاك لقد كان من ال  
واجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا ال  
خالى لكى تحدث عهدا بك يا خير الأخل  
لاء فما مثلك من غير عهدا أو غفل(٣)

إن هذه الأشرطة الرجزية غريبة كل الغرابة لأن المعرى  
- إن كان هو ناظمها حقا - قد أباح لنفسه ما لا يباح  
وهو أن يجعل أل التعريف قافية، لا بل إنه تمادى أكثر  
من ذلك فجعل النصف الأول من كلمة "الأجلاء" قافية  
للبيت الثالث، ولكنه - على كل حال - قد حافظ على  
حرف اللام رويًا للأبيات الأربعة على صورة عجيبة غاية  
العجب، ويبدو لى أنه لابد أن تكون وراء هذه الأبيات  
الغريبة حكاية ما كأن يكون أبو العلاء يداعب بها  
صديقا فيخرج على العرف الشعري خروجًا تاما ويرتكب  
ما لا يسمح به. والحزن أن تاريخ الأدب العربى كان ينقل  
ولا يشرح الظروف الخاصة الكامنة وراء المنقولات فهو يثبت  
الأبيات ولا يذكر ظروف نظمها وأسبابه.  
فهما يكن من أمر فقد استمرت القافية الموحدة

تسيطر على الشعر العربي حتى ظهر الموشح في الأندلس، وتاريخه معروف. وفيه نجد الشاعر العربي يخرج إلى القافية المنة التي جرى وفق نسق ثابت يتكرر في كل القرن الحادي عشر الهجري عندما ابتكروا الشعر المسمى بالبند وفيه نوعوا القوافي دونما نسق ثابت فكان الشاعر يغير القافية عندما يشاء ولا يتقيد بنموذج معين. وهذه أول حالة في الشعر العربي يكون فيها تنوع القوافي حراً تمام الحرية ولا يقيد به إلا ذوق الشاعر. والمؤسف أن أسلوب البند بقي في العراق فلم ينتشر في العالم العربي إلى درجة أن الأدباء في بلاد الشام ومصر وتونس والجزائر والمغرب لم يسمعو به إلا في هذا العصر وذلك بعد صدور كتابي "قضايا الشعر المعاصر" عام ١٩٦٢ ولذلك جاءت حركة الشعر الحر حركة مفاجئة ولو كان البند معروفاً لذاب كثير من عنصر المفاجأة، والذي يهمنا هنا هو أسلوب تنوع القوافي فإن الشعر الحر جرى مجرى البند في عدم التزام نسق معين جرى وفقه التقفية.

وفي عصرنا جنح الشعر العربي إلى التخلص من

القافية بوصفها أسرا للشاعر وبدأ ذلك منذ العقد الثانى  
من القرن العشرين. وكانت المحاولات الأولى تجارب فى حقل  
شعر الشطرين الخليلى نفسه خلافا لما صنع الأندلسيون  
من تنويع قوافى الموشحات. ومن أوائل الذين نظموا  
قصائد مرسلة من شعر الشطرين الشاعر جميل صدقى  
الزهاوى الذى اختار من شعره هذا قصيدة جعل عنوانها  
"الشعر المرسل" وجاء فيها

أسألتنى عن غاية الخالق اسكتنى

فمالى على هذا السؤال جواب

إذا حى الإنسان ضادف منكرا

وإن مات لاقى منكرا ونكيرا

إذا قلت حقا خفت لوم مخاطبى

وإن لم أقل حقا أخاف ضميرى

أرى الناس إلا من توفر عقله

من الناس أعداء لكل جديد(٤)

وهذه قصيدة تلفت النظر بخاصية غريبة فيها. فما  
كاد الشاعر يخرج على التقفية آتيا بشعر غير مقفى  
حتى جاءنا بأبيات شعر غير مترابطة وإنما يقف كل منها



معزولا مفروزا بحيث كان كل بيت فيها وحدة قائمة بذاتها فلا علاقة له بالبيت المجاور له. كان البيت الأول يتناول غاية الخالق من خلق البشر وتحدث البيت الثانى عن متاعب الإنسان فى الحياة الدنيا وبعد الموت. وانشغل الثالث بحيرة المرء بين ضميره والناس. واهتم الرابع بنفور المجتمع من كل جديد. وإنى لأتساءل لماذا قطع الشاعر الجذور الرابطة لأبيات بمجرد أن نبذ القافية؟ كأنى به يعتقد فى صميم نفسه أن القافية هى التى تلم شتات المعانى وتوحد القصيدة. فما كادت تزول حتى انفرط عقد الأبيات وتساقطت معزولة لا يربطها رابط.. ويبدو أن الزهاوى كان فى صراع مع فكرته هذه. فهو يعتقد من جهة بأن القصيدة المرسله مقطعة الجذور لا يشدها شئ بحيث يكون منها وحدة متكاملة. ومن جهة ثانية يحاول أن ينادى بالجديد ويعلن للوسط الأدبى أنه مقتنع بأن القصيدة المرسله يمكن أن تكون مترابطة. وأغلب ظنى أن القصيدة السابقة تدل على الجانب غير الواعى من تفكير الزهاوى. أما الجانب الواعى - وهو الجانب المتحدى للوسط الأدبى فقد أعطانا قصيدة أخرى

جعلها الشاعر مترابطة المعانى رغم انعدام القافية  
وبذلك يشعر أنه يثبت اقتناعه بضرورة التجديد. وفيما  
يأتى مقطع من قصيدة أخرى له مترابطة، رغم كونها  
مرسلة بلا تقفية:

قد شجتنى حمامة تنغنى

فوق غصن لدن من الليمون

سجعت فى الصباح إذ يثب النو

ر على النهر والرى والبطاح.

ورأتنى أدنوفكفت عن السجـ

ع كمن خاف طارئا قد يضير

لا تخافى منى فما أنا إلا

شاعر شجوه كشجوك جم

إنما نحن يا حمام سواء

فكلانا قد أبعد الدهر إلفه(٥)

مهما يكن من أمر فإن دعوة الزهاوى لم تنجح إلا لدى  
قلة من الشعراء مثل (عبد الرحمن شكرى) الذى وردت  
نماذج كثيرة للشعر المرسل فى ديوانه فمن ذلك قوله  
فى مجموعته "ضوء الفجر":

نرى فى اليوم ما هو فى أخيه  
كذلك حياة أبقار السواقى  
ولولا عصب عينيها لكانت  
تعانى اليأس والسأم الدخيلا  
ولولا خدعة الأمل المرجى  
لأسلمنا النفوس إلى الحمام  
وليس العيش إلا ما نعمنا  
به أيام نمرح فى الشباب

ونلاحظ أن الأبيات مترابطة. وهناك اختلاف بين الأدباء  
حول الذى بدأ القصيدة المرسلة فى القرن العشرين.  
ويقول الزهاوى مصرا إنه هو الذى بدأ. ويؤيده فى هذا  
الحكم س. موريه فى كتابه (حركات التجديد فى  
موسيقى الشعر العربى الحديث) وقد محص فيه قضية  
الشعر المرسل وبدايتها. ويؤكد (موريه) أن أول صورة  
ناجحة للشعر المرسل هى مسرحية "مقتل سيدنا  
عثمان" لمحمد فريد أبى حديد - يرحمه الله - وقد صدرت  
سنة ١٩٢٧ ووصل الشعر المرسل - كما يتابع موريه - إلى  
مستوى أعلى فى إنتاج على أحمد باكثير - يرحمه الله - وقد

حدث عن ذلك فى كتابه(محاضرات فى فن المسرحية من  
خلال تجارى الشخصية) القاهرة ١٩٥٨ وكان أول أثر مسرحى  
استعمل فيه على أحمد باكثير الشعر المرسل ترجمته  
المسرحية (روميو وجولييت) وقد سمى ذلك (النظم المرسل  
المنطلق والنظم الحر) واقتبس منه المقطع الآتى:

طالما كانت تستيقظ فى الأسحار فتكتم أنفاسها  
وتقبل ما بين غينى فى رفق حتى لا توقظنى  
وأسارقها الطرف حيناً فحيناً فألح فى شفيتها  
ارتعاش الصبا

وقد اختلس الحلوى من مخدع جدته الشمطاء  
وفى عينها اغتباط الطفل تملى من ثدى أمه  
ثم يغزو التثاؤب فاهها الجميل  
ويلوذ النعاس بأهدابها فتميل  
إلى جنبى وتعود إلى نومها فى طمأنينة وغزارة

إن هذا النص مرسل لا قافية تشطره باستثناء شطرين  
على أننى أحتفظ فى تسمية هذا وزناً لأن نصف أشطره  
نثر لا وزن له ونصفها من المتدارك والخبب دونما تدرج ولا  
خفظ والمهم أن الزهاوى نفسه لم يتقبل دعوة الشعر

المرسل لا فى ذهنه غير الوأعى حسب ، وإنما فى وعيه الكامل أيضا، لأنه سرعان ما تنكر لهذا الشعر وعاد إلى الشعر المقفى سواء أكان ذلك بالقافية الموحدة أم القافية المنوعة. غير أن الزهاوى مضى بعيدا والجرف إلى الطرف الأقصى المقابل عندما نظم مطولته الموحدة (ثورة فى الجحيم) التى تزيد أبياتها على أربعمئة وقد جعلها موحدة القافية على روى الرأ، مع أنها طويلة طولا مفرطا. فإن ذلك لم يغره بترك القافية أو بتنوعها فى الأقل. وهذا يدل دلالة أكيدة على أنه لم يكن جادا حين دعا إلى الشعر المرسل وحين هاجم القافية وهون من شأنها فهأهو ذا يلتزم بقافية رائية فى أكثر من أربعمئة بيت دونما سأم ولا ضيق.

والذى يبدو لى أن شعر الشطرين يحتاج إلى القافية – سواء أكانت موحدة أم منوعة – احتياجا هو من طبيعته لأن موسيقى الشطرين عالية، وتسأوى هذين الشطرين – ظاهريا – يجعل من الضروى أن يتميز الشطر الثانى بقافية قوية تنهى البيت لتبدأ بيتا جديدا. ونحن نعلم أن البيت هو الوحدة التى تقوم

عليها القصيدة فلا بد من عزلة عن البيت المجاور له بفاصلة  
نغمية عالية الوقع وإلا فبماذا يتميز الشطر الثانى عن  
الأول؟

والواقع أن عدم وجود القافية يجعل نظام البيت لا داعى  
له. بحيث يصبح الأفضل أن نجعل القصيدة ذات شطر  
واحد. وقد يقول القائل الذى يجهل العروض العري: ومن  
قال إنه شعر ذو شطرين؟ إن القافية هى التى تجعلهما  
شطرين فإذا أزلناها أصبح شعر الشطرين ذا شطر واحد.  
وأقول فى الرد على هذا: إن إجماع الأدباء والعروضيين  
والباحثين على أنه شعر ذو شطرين لم يأت مصادفة ولا  
اعتباطاً. لأن الشطر الأول فى كثير من الأحيان يختلف  
عن الشطر الثانى بوجود العروض والضرب فلو كان ذلك  
الشعر ذا شطر واحد لما كان هذا. ومن ذلك كله يبدو  
لى أن شعر الشطرين لا بد له من القافية. ولذلك لم  
تنجح محاولات الشعراء فى جعله مرسلًا. والدليل على  
هذا أن الشعراء المعاصرين مازالوا حتى هذه اللحظة  
يختتمون شعر الشطرين بقافية. لأن الشعر المرسل منه  
لم ينجح بينما أصبح أكثر الشعر الحر الآن مرسلًا بلا

قافية ويبدو ذلك أقل قبحا بكثير من مرسل الشطرين،  
والذى يلوح أن الشاعر المعاصر يستشعر فى صميم  
نفسه أن الشعر الحر قد يتقبل فيه الإرسال بلا تقفية،  
أما شعر الشطرين فذلك فى كل الحالات مرفوض فيه  
تماما ولا بد له من القافية مهما فعل الشاعر.

وبعد عصر شوقى والزهاوى والرصافى وعمر أبى ريشة  
وبدوى الجبل وحافظ إبراهيم وأفراد جيلهم جاءت فترة من  
الزمن أقبل فيها الشعراء إقبالا واضحا على تنويع  
القوافى، تهربا من التصنع والإرهاق والرتابة التى قد  
تضفيها القافية الموحدة خاصة وأن الشاعر المعاصر بدأ  
يكتب المطوولات ولم يعد توحيد القافية ممكنا، وكان  
التنويع فى البداية يتم وفق خطة مرسومة سواء أكان  
الشعر على شكل رباعيات أو سداسيات أو على شكل  
موشحات متنوعة الأشكال أو على صورة مقطوعات حديثة  
الأساليب لا نهاية لنماذجها ونجد هذا لدى كثير من  
شعراء تلك الفترة مثل صلاح الأسير وإيليا أبى ماضى  
وإلياس أبى شبكة وعلى محمود طه وأمجد الطرابلسي  
وجبران وميخائيل نعيمة ومحمود حسن إسماعيل وفوزى

المعلوف وأبى القاسم الشابي ومحمد الهمشري وشعراء آخرين كثار نظموا الشعر بين العقد الرابع والعقد السادس من القرن العشرين والملاحظ هنا أن تنوع القوافي كان يتم بالارتباط بنموذج معين يتكرر في كل مقطع من القصيدة دون أن يخرج الشاعر على ذلك النموذج.

واستمر ذلك حتى بزغت حركة الشعر الحر عام ١٩٤٩ وأسلمت القافية إلى وضع جديد ليس له سابق شائع إلا في البند الذي ظهر في العراق في القرن الحادي عشر الهجري. أصبح الشاعر ينوع القوافي متقدما خطوة على ما وصل إليه شعراء المقطوعة السابقون. ذلك أنه أصبح ينوع القوافي على غير نظام محدد يأخذ به نفسه وإنما يغير القافية فجأة حين يشاء من دون التزام بشكل معين ولا بمقاطع متساوية، ولنأت بمثال من شعر عبد الوهاب البياتي نختاره من قصيدته "الأمير السعيد":

وأدرك الصباح شهرزاد

فسكتت وعاد

إلى نفس الحزن والشعور بالضيق



وأنت فى حديقتى تسير  
 يا سيدى الأمير  
 منفردا سعيد  
 حلم بالأميرة الصغيرة الحسنة  
 فى قصرها الوردى فى أرجوحة الضياء  
 وهى تغنى أغنيات الهجر واللقاء  
 ”يا فارس الضباب  
 عرج على قصرى فى السحاب  
 إنى هنا وحيدة فى الباب  
 من زهر الليمون واللباب  
 ضفرت إكليلاً لك الغداة  
 أموت يا فارسى الصغير  
 إن لم تعد إلّى يا فراشة تطير  
 فى حلمى يا حبيبى الأخير(١)  
 ونلاحظ هنا أن القوافى متتالية على غير تداخل  
 فالشاعر يأتى بما يأتى  
 (شهرآزاد - عاد - تسير، أمير - حسنة، ضياء، لقاء -  
 ضباب سحاب باب لباب - صغير، تطير، أخير) وهذا صنف

من التقفية يكثر فى الشعر الحر الأول لعبد الوهاب  
البياتى فى فترته الأولى. والواقع أن عبد الوهاب البياتى قد  
تطور فيما بعد إلى استعمال القوافى المتداخلة - فى  
بعض الأحيان - كما فى القسم السادس من قصيدته  
"الموت فى الحب" أما نزار قبانى فهو مغرم بالقوافى  
المتتالية المعزولة فى كل شعره. وهذا يعطى قصائده  
صفة القصائد ذات المقطوعات غير المتساوية ولست أجده  
يدخل القوافى فى أية قصيدة من شعره وهذا - فيما  
أرى - يناسب شعره لأنه لا ينظم القصيدة ذات الأعماق  
الرمزية والأبعاد السايكولوجية التى تتلاءم مع القوافى  
المتداخلة.

أما الصنف الثانى، وهو صنف القوافى المنوعة  
المتداخلة التى تتكرر على غير نسق فهو يكثر فى شعرى  
منذ أول عهدي بالشعر الحر وهذا مثال من قصيدتى  
"الأفعوان":

أين أمشى ؟ وأى انحناء

يغلق الباب دون عدوى المريب؟

إنه يتحدى الرجاء

ويقهقه سخرية من وجومى الرهيب  
إنه لا يحس البكاء  
أين أين أغيب؟  
هرى المستمر الرتيب  
لم يعد يستجيب  
لنداء ارتياحى. وفيم صراخ النداء؟  
هل هناك ملاذ قريب  
أو بعيد وإن كان خلف السماء؟  
أو وراء حدود الرجاء  
ثم ذات مساء  
أسمع الصوت سبرى فهذا طريق عميق  
يتخطى حدود المكان  
لن نعى فيه صوتنا لغممة الأفعوان  
إنه سحيق  
ربما شيدته يد فى قديم الزمان.. إلى آخره(٧)  
هنا نجد القوافى (انحناء ، مريب، رجاء، رهيب، بكاء،  
أغيب، رتيب، يستجيب نداء، قريب، سماء، رجاء، مساء -  
عميق، مكان أفعوان، سحيق، زمان). ويلاحظ هنا أن

القافية كانت تأتي مرة على شكل "أب أب" ومرة أخرى  
على شكل "أب ب أ" أما شعر بدر شاكر السياب الأول  
فكان ذا قواف متداخلة مثل شعري وسأقتطف المثال  
الآتي من قصيدته "اتبعيني يقول رحمه الله:

اتبعيني ، هاهي الشيطان يعلوها زهول  
ناصل الألوان كالحلم القديم  
عادت الذكرى به، ساج كأشباح نجوم  
نسى الصباح سناها والأفول  
في سهاد ناعس بين الجفون  
في وجوم الشاطئ الخالي كعينيك انتظار  
وظلال تصبغ الريح وليل ونهار  
صفحة بيضاء جُلو في برود  
وابتسام غامض ظل الزمان  
للفراغ المظلم البالي على الشط الوحيد  
اتبعيني في غد يأتي سوانا عاشقان  
في غد حتى وإن لم تتبعيني  
يعكس الموج على الشط الحزين  
والفراغ المتعب المُنوق أشباح السنين(٨)

هنا نجد القوافي تتداخل كما يأتي (ذهول، قديم، نجوم،  
أقول ، جفون ، انتظار نهار برود، زمان، وحيد، عاشقان،  
تبعيني، حزين ، سنين) ولوراجعنا الشعر الحر الذي ينظمه  
شعراؤنا الآخرون مثل صلاح عبدالصبور لوجدناه ينتمي  
إلى أحد هذين الشكلين من التقفية. يقول صلاح في  
قصيدته "أغنية ولاء"

صنعت لك

عرشا من الحرير مخملي

تجرتة من صندل

ومسندين تتكى عليهما

ولجة من الرخام صخرها ألماس

جلبت من سوق الرقيق قينتين

قطرت من كرم الجنان جفنتين

والكأس من بللور

أسرجت مصباحا

علقته في كوة من جانب الجدار

ونوره المفضض المهيّب

وظلّه الغريب

فى عالم يلتف فى إزاره الشحيب

والليل قد راحا

وما قدمت أنت يا زائرى الحبيب(٩)

وهذا مقطع يحتوى على قواف متداخلة حينا وغير متداخلة حينا آخر مع وجود أشطر سائبة لا قوافى لها. وقد أصبحت هذه الأشطر تتزايد فى نبذ صلاح القافية نبذا تاما فى مسرحياته الشعرية.

نحن إذن بإزاء صنفين من التقفية المتنوعة على غير نسق محدد: صنف القوافى غير المتداخلة، المعزولة، المتتالية كما فى قصيدة البياتى وصنف القوافى المتداخلة كما فى قصيدتى وقصيدة بدر شاكر السياب.

والذى ألاحظه أن للقافية تأثيراً مباشراً فى شد القصيدة وجمعها فى وحدة متكاملة حتى تكاد تكون هى الرابط الذى يوحد الأشطر ولذلك يبدو لى أننا عندما نستعمل طريقة القوافى المتجاورة غير المتداخلة نساعد على صورة ما فى أن نجعل كل مجموعة من الأبواب مستقلة عن المجموعة الأخرى. فمجموعة الأشطر ذات القافية الرائية قد تنعزل - إلى حد ما - عن مجموعة

الأشطر المجاورة ذات القافية البائية وبذلك تتكون القصيدة من وحدات مفروزة رابطها أضعف من الرابط الذى تخلقه القوافى المتداخلة.

ومن تفصيلات هذه الفكرة أن القافية المتداخلة صنفان:  
١- القوافى ذات التداخل الجزئى المعزول وفيها يمكن أن تستمر القصيدة قائمة على وحدات معزولة حتى إذا استعمل الشعاع قوافى متداخلة وذلك حين تستقل كل وحدة بمجموعة قواف متداخلة فيما بينها ولكنها لا ترتبط بالوحدة المجاورة المتداخلة أيضا وإنما ينتهى تداخلها فى نقطة ما كما لو أننا رتبنا القوافى فى القصيدة كما يأتى:

(ب أ ب أ ب) (در در در در) (س ع س ع س ع)

وهذه الحالة تبقى الوحدات مفصولة أيضا وقد تجزئ جو القصيدة إذا نحن دققنا النظر فيها.

٢- القوافى ذات التداخل الكلى المترابط وهى التى تتداخل المجموعات المتجاورة فيها فتكون القوافى هكذا: (ب أ أ ب ب أ د أ د ب ر أ ب در ب د س ر س أ د د س س د ع أ ع د د س س ع د أ) هنا لا تبقى وحدات معزولة مطلقا وتصبح

القصيدة كياناً، مترابطة مشدودا يسعد السامع لأنه  
يشوقه إلى قافية معينة ثم يأتي بها فجأة وهذا التسلسل  
الحر بلا تقييد موجود - إلى حد ما - في شعري الحالي.  
ومن أصناف القوافي الصنف الذي استعملته في  
قصيدتي (الماء والبارود) حيث أقول في افتتاحيتها:

الله أكبر

الله أكبر

هتافة الأذان في سيناء تبهر

من مدّها تسيل في الصحراء أنهر(١٠)

وقد التزمت هذه القافية المجردة من الرفع والتأسيس  
طوال القصيدة كلها وكنت أخرج عليها كل مرة وألتزم  
قوافي أخرى غيرها وفجأة أعود إليها وأتى بمجموعة أشطر  
ننتهي بها سواء أكانت متتالية أم متداخلة مع قواف  
أخرى. وسرعان ما أعود وأترك القافية الأساسية وأستعمل  
قوافي أخرى متنوعة ثم أعود إليها. والملاحظ هنا أنني لم  
ألتزم بطول معين أو بنظام مقطوعة وإنما بقيت القصيدة  
حرة حرة تامة على طريقة الشعر الحر ماعدا أنني كنت  
أعود إلى القافية الرائية الأولى في أحبان كثيرة



فأصبحت هذه القافية كأنها العمود الفقري لقصيدة  
حرة حديثة وهذا ما أقترح أن نطلق عليه اسم "الموشح  
الحر" لأنه ذو لازمة لها قافية معينة تعود باستمرار كما أن  
قافية اللازمة في الموشح تبقى تعود في نهاية كل  
مقطوعة. والفرق بين الموشح الحر والموشح الاعتيادي أن  
موشحنا الحر الأول خالٍ من نظام المقطوعة بعدد أشطرها  
المحدد ونسق تفعيلاتها الثابت، وإنما هو شعر حر خالٍ من  
قيود التقفية خلوا تماما. وفيما يأتي مثل ثانٍ من قصيدة  
(الماء والبارود):

الله أكبر

ضج بها المعسكر

يا صائمون انتظروا

إن وراء جدبكم جذر حنان سوف يزهر

وخلف حيرة العطاش كوكب أضاء

ورحمة من ريكم تنحدر

الله أكبر

يا صائمون ريكم قد سمع الدعاء

والطائرات أقبلت تهدر في الفضاء

تقذفكم صواعقا وتمطر  
على روابيكم لظى حرائق تريد أن تغرقكم فى برك  
الدماء

والله فى سمائه يقدر

يدبر

يمطر فوق صومكم أنداء  
يسقيكمو من يد أعدائكمو أحلى كؤوس الماء  
ووجهه الغامر فى شراسة النيران كوثر  
وطوق ورد أحمر  
ويلسم وماء

مهما يكن من أمر فإن عبد الوهاب البياتى كان من  
أسبق الشعراء إلى محاولة التهرب من القافية وقد بدأ هذا  
لديه بأن راح يورد أشطراً سائبة مفردة خلال قصائده الحرة  
ذات التقفية غير المتداخلة. ونجد هذا قائما أمامنا فى  
قصيدته "الأمير السعيد" التى اقتطفنا منها حيث كان  
لا يبالى أن تأتى كلمات لا مثيل لرويهها مثل "الضياع،  
السعيد الغداة" التى تركها بلا قواف تماثلها مع أنها  
جاءت وسط قواف اعتيادية لها مماثلات. ومثله فى هذا

صلاح عبد الصبور فى "أغنية ولاء"

وأما أنا فلم أتخيل عن القافية حتى اليوم وإنما أكتب هذا الفصل لكى أحتضنها وأشعل حولها الثريات، وألح على الشعراء ألا يتخلوا عنها ومثلنى فى هذا (بدر شاكر السياب) - يرحمه الله - فيها أنا ذى أمسك بمجلد ديوانه فلا أجد له ولو شطرا واحدا غير مقفى فى شعره كله سواء ما كان منه حرا أو من شعر الشطرين. ولقد مات بدر سنة ١٩٦٤ وحتى لو سعد الشعر المعاصر بحياته حتى اليوم ما أظنه كان سيتخلى عن القافية فإن بينه وبينها صلة حب حميمة متينة لا تنفصم عراها، وكان يرسل صرخاته الشعرية الأخيرة وهو يحتضر على سرير العذاب ومع ذلك كان يتمسك بالقافية ويرفض أن يفلتها.

لقد كان عبد الوهاب البياتى - على كل حال - من أوائل الشعراء الذين بدأوا ظاهرة الانفلات من القافية. وحدث ذلك فى شعره تدريجيا فبدأ أولاً بترك أشطراً سائبة بين الأشطر المقفاة كما رأينا فى قصيدته (الأمير السعيد) أما الآن فى مجموعاته الشعرية الأخيرة فلم نعد نسمع

للقافية صوتا وإنما. يجرى شعره كما يأتي:

عندما بهزمنى الخليفة الأبله

فى هذا السباق القذر المجنون فى دائرة الضوء

رأيت الشمس فى عيونه يصطادها العبيد والمؤرخون

خدم الملوك فى مزابل الشرق

رأيت الدم فى شوارع القارة مكتوبا به الإنجيل والمنشور

مطبوعا به جبين نيرودا

على طوابع البريد والأبواب(١١)

والذى أراه أن قصيدته تفقد ميزة كبيرة وتخسر  
خسارة فادحة باطّراح القافية على هذا الشكل.  
والحقيقة أن ظاهرة التفلّت من القافية لم تكن مقصورة  
على عبد الوهاب البياتى وإنما مضى بها معه جيل واسع  
من الشعراء. إنها ظاهرة طاغية على الشعر الحديث كله  
بنقاد لها كثير من شعراء الشكل الجديد. وإن كان  
طائفة من الشعراء مازالوا يحاولون أن يأتوا ولو بقواف  
جزئية فى قصائدهم فلا يختمون الأشطر كلها بقواف  
وإنما تكون طائفة من الأشطر مقفاة وأخرى سائبة.  
وسنقتطف فيما يأتى فقرة من قصيدة للشاعر عبده

بدوى عنوانها "الآلات العصرية":  
للملت الأحرف جنب الأحرف  
لكن كلامى لم يوقد شمع  
جفعت وروداً جنب ورود  
لكن حواراً لم يسمع فى الألوان  
حدقت ولكنى لم أبصر شيئاً  
إلا أطرافاً نادية من دمه  
إلا لوعه (١٢)

هنا نجد ثلاثة أشطر مقفاة وأربعة أشطر سائبة.  
ولكن الشاعر، وقد أبدع فى الصور والتعابير لم يلتفت  
إلى ظاهرة طاغية حطمت قوافيه ولم تبق لها موسيقى  
ويتبين لنا ذلك حين نقطع أشطره المقفاة المنتهية  
بالكلمات: (شمعة، دمه، لوعة) ذلك أن الشاعر قد جهد  
جهداً فنياً من أجل أن يقفى هذه الأشطر لكى تعطى  
القافية قصيدته قواماً صلباً وترسيها على شاطئ  
الشعر الكامل. وحقيقة الأمر التى لم يلتفت إليها  
الشاعر أن قوافيه لم تنفع قصيدته فى شيء فكانها  
ليست قوافى. ووجه ذلك أن مواقع القوافى من الأشطر

لم تكن متماثلة إن تقطيع الشعر المقفى الأول كان  
كما يأتى:

لكن كلامى لم يوقد شمعته

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

وتقطيع الشطر السابق له يجرى هكذا:

للمت الأحرف جنب الأحرف

فعلن فعلن فعلن فعلن (مفعولن)

وهذا يجعل القوافى غير متجانسة ولا متساوية شكلاً.  
لأن وزن أحدها (فع) ووزن الأخرى (فعلن). والأشطر السائبة  
الأخرى تكون قافيتها حيناً (فع) وحيناً (فعلن) وحيناً  
(مفعولان) والأذن لا ترتاح إلى هذا الخليط. وبذلك يضيع  
جمال الصور وغنى التعبير فى هذه الأشطر الجميلة  
وهذه ظاهرة لا تقتصر على الشاعر عبده بدوى وإنما هى  
متفشية فى شعر أغلب شعراء الشعر الحر وعبده بدوى  
من أكثرهم إبداعاً:

ثم نعود إلى مسألة القافية فنجد الشاعر الحديث  
يخرج من مرحلة ترك بعض الأشطر فى القصيدة سائبة  
حتى يدخل فى مرحلة نبذ القافية نبذاً كاملاً والتفلب

من دائرة ضيائها. ويقول الدكتور عبده بدوى فى قصيدة  
له عنوانها (الأصابع المعدنية): "لم يجعل لها من القوافى  
إلا واحدة بعيدة عن مثيلتها:

يا صاحبتى.

دنيانا صارت محترقه

عرينا من أوراق الخلق الأول

أخطأنا، جدفنا، قسّمنا التفاحه

خالفنا وحشا عصرنا بثلاثة أوجه

فلماذا لا نمشى فى بستان الواقع

ولماذا لا يمضى نهر لمصبه؟

حتى لا نهلك إذ نعدو خلف الآبار المسمومه

فى هذى الأيام القلقه؟

إن هذا الشعر جميل فى تعبيره، كله صور وغرابه،  
والشاعر عبده بدوى كما أعرفه من أغزر شعراء الجيل  
ثقافة وله قدرة عجيبه على التلميح والرمز وحشد  
الإشارات. غير أن قصائده الخرة تخسر خساره فادحة وتنهار  
موسيقاها حين لا يجانس مواقع الأضرب كما سبق أن رأينا  
عند تقطيع أشطره. ولذلك نجد أن شعره اللابس شكل

الشطرين يصعد إلى الذروة فى جماله وموسيقاه وصوره  
— غالباً لا دائماً — فى حين تنهار طائفة من قصائده  
الحرّة بسبب هذه الظاهرة. ويستوى فى ذلك معه عشرات  
الشعراء فى مختلف أقطار اللغة العربية فنحن إذن بإزاء  
مسألتين اثنتين: الأولى غياب القوافى، والثانية ضياع ما  
قد يأتى منها لاختلاف مواقعها حين توجد.

وبعد هذه المرحلة التى آل إليها شعرنا الحر الحديث من  
غياب التقفية، ظهرت فى الشعر ظاهرة أُسميها ظاهرة  
الشطّر الطويل الذى يستغرق أشطرا متعددة كثيرة  
وتأتى فى آخره القافية. وهذا لون جديد من ألوان التفلت  
فتلك حالة تكون فيها القافية خافضة كل الخفوت لندرة  
ورودها لأنّ الأَشطّر تبلغ من الطول والامتداد حداً لا تعود  
معه القافية ذات رنين يلفت السمع إليه. ومن أمثلة هذا  
الشطّر الطويل قول نزار قباني:

كان فى صدرك حقلان من القطن  
وكان البرنس الأحمر مفتوحاً من النصف  
وجرحى كان مفتوحاً من النصف  
وكان المرمر الأخضر فى الحمام



مذبوحا من الشوق  
وكانت رغبة الصابون واللاوند  
جتاح البراويز  
وجتاح الثريات  
وجتاح مساماتي  
وترميني على الأرض شظايا(١٣)  
هنا نجد في الواقع خطوة مهمة نحو نبذ القافية نبذا  
تاماً. فما أضعف رنين كلمة(شظايا) هنا حين جاءت بعد  
كل تلك الاستطرادات المتتالية.  
ولابد لنا أن نقول: "إن ظاهرة الأشطر الطويلة هذه لم  
تقتصر على (نزار قباني) وإنما استعملها طائفة من  
الشعراء، غير أن هؤلاء الشعراء سرعان ما وجدوا شطرا  
أطول من شطر نزار قباني فوقعوا فيه، ذلك هو شطر  
القصيدة المدورة التي انتشرت بين الشعراء الشبان انتشاراً  
كبيراً ولكن نفهم طول الشطر في هذه القصيدة.  
لا بد لنا أن نتذكر أن الشعر الحر لا يمكن أن يأتي بأشطر  
مدورة وذلك لأن التدوير قيد يغنينا الشعر الحر أن نقع فيه.  
ولماذا ينظم الشاعر شطرين يجمعهما التدوير وهو

يستطيع أن يجمعهما فى شطر واحد طويل؟ إن الشعر الحر يبيح للشاعر أن يطيل الشطر إلى أى حد يشاء. وهذا ينفى الحاجة إلى التدوير أصلاً. خلافاً للشعر الشطرين الخليلي الذي يصح أن يقع التدوير فى آخر شطره الأول لكى يطيل الشاعر الشطر ويمزجه بالشطر الثانى. ثم إن التدوير يمتنع فى الشعر الحر. لأن هذا التدوير يقع عند العرب فى العروض أى فى نهاية الشطر الأول من البيت. ولم يسمع قط عن شاعر أوقع التدوير فى نهاية الشطر الثانى من البيت. وسبب هذا أن نهاية شطر الشعر الحر إنما هى ضرب لا عروض. والتدوير يقع فى العروض لا فى الضرب. وهذا يجعله غير قابل للوقوع فى الشعر الحر الذى ينتهى كل شطر منه بضرب كما قلنا.

ومع منطقية هذا الذى أقوله. أصبح الشعراء المحدثون يقعون فى التدوير فى شعرهم الحر. ولم يكتفوا بهذا وإنما ابتدعوا قصيدة حرة ينتهى كل شطر فيها بتدوير وقد تنتهى كل تفعيلة بتدوير. وذلك هو السبب الذى يجعلنى أعدّها أنا قصيدة ذات شطر واحد ميهما طالت

وامتدت. ويبدو لى أن الشعراء اليافعين يعترفون هم أنفسهم بهذه الحقيقة البسيطة والدليل على ذلك أنهم لم يعودوا يرصفون القصيدة المدورة رصف الشعر الحر وإنما راحوا يدرجونها إدراج النثر الاعتيادى بلا وقفات. وهذه هى النهاية القصوى لما وصلت إليه القافية من عدم الأهمية فى شعرنا المعاصر فالقصيدة المدورة تخلو من القوافى كل الخلو. ومع ذلك فإن الشعراء الذين نبذوا القافية ما زالوا يفرحون إذا ما وقعت قافية عفوية فى شعرهم الحر. ويدل ذلك على أنهم يعتقدون أن القافية جميلة محبة، ولكنها فى رأيهم قيد للشاعر تسد عليه أفق الإبداع فهم يتحاشونها خاشياً للتكلف إذا ما وقعت عفواً فأهلاً ومرحباً بها، والواقع أن رأيهم هذا رأى غالى لأن القصيدة تكتسب أبعاداً رائعة حين يضع الشاعر قافية فى نهاية كل شطر من أشطر القصيدة. وذلك لأن القافية حاصر ذهن الشاعر وتَمُوسَقُه فيصبح قادراً على الإبداع وتتفجر فى ذهنه معان بدیعة ما كان ليصل إليها لولا وجود القافية. وتلك طبيعة الذهن البشرى كلما حاصرناه زاد إبداعاً وروعة.

وختاماً أقول "إن هذه جولة سريعة بين ظواهر  
الثقافة في عصرنا توخينا فيها الإيجاز، وكل ما أتمناه أن  
يتمسك الشاعر المعاصر بالقافية ولا يتفكك منها، لأنها  
جزء أساس من موسيقى الشعر لا يصح الاستغناء عنه.

## المراجع والهوامش

- (١) (إعجاز القرآن) لأبى بكر الباقلانى (المطبعة السلفية) ص ٥٨ - ٥٩.
- (٢) (سائبة) اصطلاح رأيت أن أضعه اسماً للشطر الذى لا قافية له.
- (٣) نسخت هذه الأبيات من كتاب عبد الكريم الدجيلى (البند فى الأدب العربى تاريخه ونصوده) وقد نقلها هو من كتاب (وفيات الأعيان) لابن خلكان فى ترجمة أبى العز مظهر بن إبراهيم الشاعر العيلانى الضرير
- (٤) ديوان الزهاوى، المطبعة العربية (القاهرة ١٩٢٤) ص ٣١.
- (٥) نقلها عن جريدة السياسة ببغداد الدكتور أحمد مطلوب فى كتابه (النقد الأدبى الحديث فى العراق) المطبوع فى القاهرة سنة ١٩٦٨ ص ٢٢٤.
- (٦) ديوان عبد الوهاب البياتى/ دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص ٣٠٠.
- (٧) ديوان نازك الملائكة، دار العودة، الجزء الثانى (بيروت ١٩٧١) ص ٧٧.
- (٨) ديوان بدر شاكر السياب دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص ٣٩.
- (٩) ديوان صلاح عبد الصبور دار العودة (بيروت ١٩٧٢) ص ١٠١.
- (١٠) مجموعة (يغير ألوانه البحر) نازك الملائكة (بغداد ١٩٧٧) ص ٢٥.
- (١١) (سيرة ذاتية لسارق النار) عبد الوهاب البياتى مطبعة الأديب (بغداد ١٩٧٤) ص ١٤.
- (١٢) (الحب والموت) د. عبده بدوى. القاهرة ص ١١٥.
- (١٣) (أشعار خارجة على القانون) نزار قبانى، (بيروت ١٩٧٢) ص ٨٩.



## الفصل الثالث

### سايكولوجية القافية

أصبح اتجاه كثير من شعراء الشعر الحرّ إلى نبذ القافية نبذاً تاماً سواء في ذلك القافية المنوعة والقافية الموحدة. والواقع أن أسلوب شعرائنا في معاملة القافية أسلوب المهتم بها أشد الاهتمام فإن الشاعر الحديث لا ينبذ القافية لأنه ينكر أنها تضيف موسيقية على أشطره الحرة. وإنما ينبذها لأنه يظنها تعرقل عملية الإبداع لديه ولذلك مجده يفرح حين تأتية عفوا وبلا جهد قافية أوقافيتان، وهذا ملحوظ على الشعراء كلهم تقريبا.

والواقع أن ظاهرة نبذ الشاعر الحديث للقافية لا يمكن أن تنبع من سبب واحد، وإنما هي -في ظني- مجموعة أسباب، أبرزها ما قلناه من أن الشاعر مخطيء إذ يظن أن مسألة البحث عن الألفاظ المتماثلة أمر يقتل الحالة

الشعرية الخصبه التى يكون فيها الشاعر وهو يبدع قصيدته. ويقص أجنتها ويطفىء شعلتها. ومن ثم فإنه يفوز فوزاً عظيماً إذا هو نبذ التقية وانطلق حراً من دونها. ويحدث ذلك خاصة لأن الشاعر يعتبر القافية حاكماً طاغياً يحكم بالإرهاب، ويبدد طاقات المعانى المخزونة فى ذهنه خلال عملية الإبداع. ولبت الشاعر الحديث يسمى القافية كما سميتها أنا يوماً "الملكة الجميلة المستبدة" فيصفها بالاستبداد ولكنه لا يجردها من سحر جمالها الفريد وبذلك يبقى لها نفعا لاشك فيه لأنها تضى وشاح الجمال على القصيدة إن لم يمنع ذلك من أنها ملكة مستبدة تريد أن تتحكم فى البيت كله وتسيطر على ذهن الشاعر خلال الحالة الشعرية التى تخصب نفسه وتفتح أكمامها.

أما اعتقاد الشاعر بأن القافية تكبح من جماح الطاقة المبدعة عنده خلال نظم القصيدة فقد ثبت لى. وأنا أراقب نفسى خلال بزوغ القصيدة فى هذه السنوات الأخيرة. ثبت لى أن ذلك اعتقاد غالى لا أساس له. ذلك أن القافية - على عكس ما يتوهمون - تفتح للشاعر



أبيواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقاً. ومن الوهم كذلك ما يظنونه من أن القافية تجعل الشاعر يقع في معان متكلفة منظومة نظماً مضطرباً. إن مثل هذا إنما يحدث للناظم الذي لا يملك إلهاماً متفجراً. أما الشاعر الموهوب المبدع فلا يقع له ذلك مطلقاً. والتقفية - على العكس - مفتاح سحري يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر. ولندرس ما يحدث لنا حين ننظم القصيدة إننا نبدأ شطراً من الشعر الحر نراه جميلاً لأن الشطر الأول والقافية فيه حرة الجناح غير مقيدة بشيء. ثم نبدأ الإحساس بأن القافية تحول بيننا وبين الانطلاق منها. إن معنى جميلاً يضيع علينا. لأننا لا نجد في الذهن قافية جاهزة تماثل ما كان قبله. ولكن لنمض في العملية دون أن يثبط هذا الإحساس عزيمتنا. فلسوف يحدث لنا شيء فريد مذهل. لقد توقفنا. نفكر في القافية الغائبة. وربما مددنا اليد إلى ورقة فارغة ورحنا نقيّد فيها تفتيداً محموماً كل ما يفد على الذهن من قوافٍ ماثلة لما نبحت عنه. وبعد أن ننتهي نلاحظ أن شطراً كاملاً قد

هبط على الذهن لا ندري من أين وتلاحظ هنا شيئين  
مثيرين قد وقعا لنا:

أ- إن الشطر الوافد الغامض المنشأ أجمل من أى  
شيء قلناه فى القصيدة حتى الآن.

ب- إن القافية التى انتهى بها هذا الشطر ليست بما  
قيدناه فى الورقة - مع طول التفكير - وإنما طلعت من  
أعماق اللاوعى وأعطتنا أجمل شطر فى القصيدة.

وبدل هذا على أن القوى الباطنة فى النفس الإنسانية  
تفتح كالوردة حينما تحاصر القافية الذهن. ولذلك نجد  
أجمل الشعر العربى قد نظم فى ظل القيود التى أضفتها  
القافية الموحدة على الشعر. وهذا هو عين السبب الذى  
يجعل الإنسان البدائى أقوى قدرة على حماية نفسه من  
الأخطار منا نحن الذين نعيش فى ظل السهولة التى  
تقدمها الحضارة إلينا. لأن الإنسان البدائى يستعمل قواه  
الخفية التى جهزها الله بها أما نحن فقد ضيعنا هذه  
القوى لأننا أهملناها ولم نعد نستعملها فذبلت وحق  
بها الهمود. وهذا هو السبب الذى يجعل شاعراً مثل  
عبدى بدوى يبدع فى شعر الشطرين المقفى إبداعاً أبين

وأظهر من إبداعه فى ظل الشعر الحراخالى من القافية.  
إن البهولة تمنح إجازة لقوى الذهن المبدعة، وهذه القوى  
الخصبة لا تنفجر إلا عندها خاصرها الشدائد والصعوبات  
والأسئلة التى يلقىها عليها الشاعر.

ما مضمون هذا ؟ إن القافية خاصر الذهن الإنسانى  
حقاً. ولكن لهذا الذهن طاقة عجيبة مذهلة فى خفائها  
وغموضها وانطوائها. فما يكاد يحاصر حتى تبدأ تلك  
الطاقة الخفية فى العمل فيتفجر الإبداع. إن الذهن بدلاً  
من أن يعيبه الحصار ويجعله يعقم، يلجأ إلى وسائله  
الغامضة الغريبة ويصبح أخصب وأكثر إبداعاً وأروع  
أفكاراً. وأنا أعد لحظات الحصار أكمل حالة يكون فيها  
الذهن الإنسانى فهو إذ ذاك يثمر ثمراً لا حدود لتنوعها  
وأصالتها وجمالها. ناقلاً القصيدة إلى أرفع ذراها  
الإبداعية.

ولقد تعلمت مع السنين ، أن أتعطش. خلال نظم  
القصيدة إلى هذه الفيوض الغامضة التى يبدو وكأنها  
تهبط على ذهنى من الغيب. فإن الأنشطة تطلع على

طلوعاً أخاذاً من مصدر غامض لا أستطيع تشخيصه.  
كما أننى لاحظت مرارا أن هذا الفيض كثيراً ما يتدفق  
وأنا قد تركت التفكير فى القصيدة وانشغلت بشيء آخر  
غيرها. فقد يحدث لى أن أكون مستغرقة استغراقاً  
طويلاً فى قصيدة أنظّمها. وفجأة يطلع على شاغل من  
الحياة الواقعية لا مهرب لى من الانصراف إليه تاركة  
القصيدة. وفى هذه الحالة، خلال التفكير فى شيء بعيد  
عن الشعر، تهبط على أنشطرت كاملة بقوافيها وعندئذٍ  
أترك عملى وأسارع إلى الورقة أسجل عليها هذا الفيض.  
وفى أغلب الأحيان تكون هذه الأنشطرت أروع ما فى  
القصيدة. والواقع أن المسئول الأول عن بزوغها هو قيد  
القافية التى حاصرت ذهن الشاعر وأجأته إلى أن  
يستعمل طاقاته المخزونة التى زرعها فيه الله تعالى.  
وهذا أمر يجعل القافية مفتاحاً مسحوراً بدلاً من أن  
تكون ما يظنه الشعراء قيّداً يكبح عملية الإبداع  
الشعرى ويلجم العفوية. إن القافية، فى الواقع، هى التى  
تفتح الباب للنجوم وتنثرها فى سماء القصيدة.  
وقد يكون أحد أسباب محاربة الشعراء المحدثين للقافية

أنهم يريدون بحاريتها إثبات شخصيتهم مجرد أن الأسلاف كانوا يتمسكون بهذه القافية ويريد الشاعر المعاصر أن يتمرد ويقاوم وينبذ ما تمسك به أجداده ليكون له عالمه الشعري الفريد الخاص المتميز. فالظاهرة إذن قد تنحصر فى أن تكون رغبة فى الاستقلال والإتيان بالجديد. والواقع أن الشاعر الحديث يسلك بهذا سلوك الطفل الذى يقاوم ما تريده أمه مجرد إثبات شخصيته مع أن فى طاعته لها مصلحته وسعادته وهو لا يدري. أن القافية ضرورة شعرية ملحة لأنها تنشر على القصيدة وشاحاً ضبابياً شفافاً وتحرر عبر الكلمات تياراً كهربائياً آسراً. وتشيع فى الأشطر حساً جمالياً مرهفاً.

ومهما يكن من أمر فأنا أعتقد أن تقفية القصيدة مطلب سايكولوجى فنى مُلَبَّحٌ بحيث تكون الأشطر السائبة نقصاً فى الشعرية وإخفاقاً لنغمها الجميل. والذى يلوح لى أن هناك تسعة عوامل مهمة هى التى تجعل من القافية تلك الضرورة التى لا سبيل إلى أن يستغنى عنها الشعر. وسأتناول فيما يأتى هذه العوامل واحداً واحداً محاولة أن آتى بأمثلة من الشعر ما كان

ذلك ممكنا:

١- القافية.. خاصة في الشعر الحر خديد لنهاية الشطر، إنها جرس يدق ويخبرنا أن عبارة، أو مقطعاً من عبارة، قد انتهت، ونحن نعلم أن الشعر الحر لا يحدد طول الشطر وإنما يتركه حراً يطول كما يشاء، فتأتى القافية أشبه بفاصلة قوية الشخصية تفصل بين السطوح المستوية وتنتهيها بحد يشخص كيائها. وبهذا يصبح لكل شطر كيان يميزه عن الأشطر المجاورة له. أو لنقل: إن الأشطر تكون أشبه ببقع باهتة اللون فتأتى القافية حمراء أو زرقاء عميقة اللون وتقف مغايرة للون السائد فتميزه وتهبه الشخصية إن القافية هي نقطة القوة والصلابة في كيان الشطر.

٢- القافية الموحدة توحيدا جزئيا أو كلياً، في القصيدة الحرة - غير الطويلة طولا فادحا - تصبح وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كلها، فهي تلم شتات الجو بالنغم العالى الذى تحدثه، إنها تربط بعض الأشطر ببعضها ربطاً محكماً، وتساعد على اختتام القصيدة فهي حين تأتى فى آخر الشطر بعد شطرين لهما قافية

أخرى. إنما تعود بذاكرتنا إلى الشطر الأول الذى جاءت فيه قبل ثلاثة أشطر. وهذا الرنين يشعُرنا بأننا مازلنا سائرين على الخط، ويعطينا سعادة الإحساس بأن طريقنا مسلوكة مألوفة. القافية اكتشاف جديد مستمر للوحدة الصوتية فى القصيدة، وهى نجمة مثالقة يلقيها الشاعر على الطريق، إنها معالم مضيئة فى الدرب. ولذلك نفرح حين نصادفها وكأننا التقينا بحبيب فارقناه زمنا.

٣- القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة. إنها تجعله يحس أن الطريق واضحة وأنه مطمئن لا يسير فى غابة أو متاهة. وقد يكون دليلاً على ما نقول أن نقرأ القصيدة المدورة، وهى قصيدة تمتد صفحات بلا أية وقفات ولا قواف. وأنا شخصياً أحس كلما قرأتها بنوع من الجهول الخيف يدير رأسى ويخنقنى، أشعر أنني فى متاهة وبأن الدروب تضيق وتعاكس وتتقاطع وتغيب فى ضباب مرعب، ولنأث بمثال من شعر حسب الشيخ جعفر. أضاعنى الباص الأخير، من ترى يوسع لى ركنى يقينى البرد والمواصلات؟ غرقتى الوحيدة الضوء إلى الفجر

الجليدي الهزيل ليلة ضائعة. الشارع فى فينا، وحيداً  
أنتحى ركننا بلا ذاكرة فى قهوة تعج بالأوانس الشفر  
الملطخات تحت الأرض لن أكتب شعرا هذه الليلة إنى مطر  
يصنع طفل النخل فى فينا، وعشب يابس يوقد فى  
ضاحية تلف بالسرو وشمس تنضج التمر الجنوبى،  
وعظم مقمر يلهوبه الصبية منذ ساعة، فارغة هى  
القناني البيض منذ ساعة(١)

هنا أدى غياب القافية - التى هى حدود آمنة - إلى أن  
تصبح القصيدة تبها يدير الرأس ويسلب الإنسان حس  
الطمأنينة فيحس أن الوجود غابة رهبة لا وضوح فيها ولا  
محطة للتنفس.

٤- القافية تشعر بوجود نظام فى ذهن الشاعر  
ويتنسق الفكر لديه ووضوح الرؤية، وقوة التجربة، كما  
تشعرنا بأن الشعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة.  
إن القافية تعبير عن حكم الشاعر فى كل ما يقول.  
ولعله يصح أن نقرر أن القصيدة التى لا قوافى لها توحى  
بأنها متمردة على ناظمها، تسخر من قدرته على  
الموسقة والتنظيم وتعبث برؤيته الشعرية.



٥- القافية جانب مهم من سايكولوجية القصيدة والمعانى غير الواعية فيها إنها تعبير عن الأفكار الداخلية التى لا يتعمدها الشاعر وإنما تبرز فى قصيدته من أعماق اللاوعى. ذلك أن الشاعر بهم بأن يقول الأشياء التى يفكر فيها تفكيراً واعياً فتحايله القافية وتكشف لنا الخبوء وتقول عن ناظمها ما لا يريد أن يرفع الستار عنه من فكرة كامنة فى عقله الباطن وروحه المغيبة. تماماً كما أن الإيقاع وعدم الإيقاع فى أغانى الملحن الفنان يكشف حجباً عميقة لا يدرك الملحن أنه يقولها إن القوافى ضياء كاشف يبرز الدخيلة المطوية للنفس الإنسانية إلى الخارج ويعطينا مفاتيحها. فلننظر فى مثال لهذا الذى نقول: قصيدة قصيرة للشاعر سميح القاسم سأدرجها كلها وأرجو ملاحظة قوافيها:

الخفافيش على نافذتى تمتص صوتى

الخفافيش على مدخل بيتى

والخفافيش وراء الصحف فى بعض الزوايا

تنقصى خطواتى والتفاتى

والخفافيش على المقعد فى الشارع خلفى

وعلى واجهة الكتب وسنشق الصبايا

كيف دارت نظراتي

الخفافيش على شرفة دارى

والخفافيش جهاز ما خُبىء فى الجدار

والخفافيش على وشك انتحار

إننى أحفر دريا للنهار

إن القافية فى هذه القصيدة هى السر السايكولوجي  
الفريد فيها فهى تكشف لنا أعماقا نفسية بديعة. ففي  
بداية المقطوعة أشعرنا (سميح) أن هذه الخفافيش - التى  
هى رمز لشرطة إسرائيل واستخباراتها - تحيط به.  
وتلتف حوله وتطارده 'فلا تترك حوله فراغا لا تحمله. إلى  
درجة أنه أصبح يتوهم وجودها حتى على ما سماه  
واجهة الكتب وسنشق الصبايا. والشاهد الذى نريد  
الاستشهاد به. هنا موجود فى الأسطر الأربعة الأخيرة  
وقد حدد فيها الشاعر القافية. بدافع فنى غامض لم  
يشخصه واعيا وإنما ساقته إليه شاعريته المبدعة. إنها  
أربعة أسطر رائية هى بالنص.

الخفافيش على شرفة دارى

والخفافيش جهاز ما خبيء فى الجدار

والخفافيش على وشك انتحار

إننى أحضر درياً لنهار

فالشطران الأولان قد شخضا كثرة الخفافيش ومكرها  
وسطوتها فهى تبدو وكأنها قد غلبت الشاعر على أمره  
غلبة تامة. وقد أشعرنا الشاعر بكل ما مر من أشطرن أن  
الخفافيش ناجحة فى مطاردته، وفجأة ومن دون أن يغير  
القافية جاء بشطر معاكس فى معناه لكل ما مر  
فقال:

والخفافيش على وشك انتحار.

وبذلك هزنا هزاً عنيفاً مفاجئاً وإنما تكمن قوة هذه  
الهيئة فى أن القافية مازالت هى الرء ولم تتبدل. وهذه  
الظاهرة توحى بمعنى داخلى شديد التعقيد هو أن من  
الممكن القضاء على إسرائيل دونما تغيير لسياق الأشياء.  
ومن دون أن تشعر هى أو تنتبه، فكانها تسير فى طريق  
صاح منبسط وفجأة تسقط فى كمين يقضى عليها.  
وهذا ما صنعته القافية. فبالقافية الرائية كانت  
الخفافيش على الشرفة، وحتى على صورة جهاز تسجيل

مخبأ في الجدار. وبالقافية الرائية نفسها أصبحت الخفافيش "على وشك انتحار" وترادف هذه الراء في سطوة الخفافيش وفي انتحارها معاً إشعاع سايكولوجي هزاز يشعرونا بأن القضاء على هذه الخفافيش شيء أكيد هو من طبيعة الأشياء. ولا يحتاج إلى جهد مستحيل كما يخشى المتشائمون. كذلك يشعرونا سميح القاسم أن انتحار إسرائيل سيكون مفاجأة مذهلة وسيأتي دون أن نتوقعه. ومن دون أن تتغير طبائع الأشياء حولنا. وهذا ما توحى به القافية. فعلى روى الراء كان انتصار الخفافيش وبالراء نفسها اندحرت وانتحرت. وهذا يوحي بأن بذرة انتحارها كامنة في انتصارها نفسه. وذلك يشعل في النفس تفاؤلاً عظيماً. وهكذا أدى تواتر القافية إلى قيام لفظة سايكولوجية عمقت المعنى تعميقاً شديداً وألقت عليه ظلالاً جديدة ما كان الشاعر ليصل إليها لولا توحيد القافية في هذا المقطع. ولو كان جاء بالمفاجأة على غير قافية الراء لفقد الشطر قوته وسطوته وإيحاءاته المذهلة.

٦- الوجه السادس في ضرورة القافية أنها في

جوهرها. نغم يموسق الشطر أو هي تضيف لحنا وجوا  
إلى القصيدة. فما القافية لودققنا إلا تكرار صوت معين  
فى نهايات الأشطر. وهذا الصوت المتكرر يوحى بأشياء.  
وتكرره يعمق الإيحاءات فالقصيدة السائبة تفقد عنصرا  
مهما من عناصر الشعر. ولندرس نموذجا من شعر  
محمود درويش يخاطب الصهاينة :

إن تذبحونى لأيقول الزمن  
رأيتكم.

وكالة الغوث لا

تسأل عن تاريخ موتى ولا

تغير الغابة زيتونها

لا تسقط الأشهر تشرينها

ولنلاحظ القافيتين "زيتونها وتشرينها" إن الواو والنون  
هنا توحيان بأنين وبكاء. وهذا الأنين وهذا البكاء هو صوت  
الحق المذبوح صدر صدورا غير واع. إن هنا إنسانا يذبح هو  
الشاعر (الذى يرمز إلى الفلسطينيين المسلم) ووكالة الغوث  
لا تهتم بموته ولا تسأل عن تاريخه. فكيف يقاوم الشاعر؟  
تأتى القافية وفيها حرف مد (الواو والياء) وفيها نون

(زيتونها، تشربنها، الزمن) وهى تشعرتنا بأين طبيعى يصدر  
عن الأشياء الصامته وينبعث عن العدالة والحق والإحساس  
الفطرى. فحرف المد والنون عويل يقوم كالحلفية وراء عدم  
اكتراث السلطة المتوحشة البربرية بالمسلم المقتول. وسر  
جمال هذه الأشرطة هو القافية النونية التى ينبعث منها  
العويل والأنين الممتد خلفية للصورة القاسية التى رسمتها  
الأشطرظاهريا. وأجمل ما فى هذه الظاهرة أن الشاعر  
نفسه غير عارف بما صنع. فالمدع يبدع ولا يشخص وجه  
هذا الإبداع. وهذه قاعدة الفن الأصيل دائماً. وقد قررها  
سقراط فى جمهورية أفلاطون منذ عصور بعيدة، فقال:  
”إن الشاعر يبدع أعمق إبداع، حتى إذا سئل أن يعين  
عناصر الجمال والأصالة فى قصيدته لم يستطع أن  
يشخصها أو يدرك سر الإبداع فيها، إنه عاجز عن تحليله  
أو إبرازه ، وإنما يكون هذا من عمل الناقد الذى هو دليل فى  
الغابة الكثيفة التى يأخذنا إليها الشاعر. يد لنا على أن  
فيها طرقاً واضحة وأنهاراً وطيوراً.

٧- القافية تيار كهربائى يسرى فى القصيدة ويرقرق  
فى ألفاظها مغناطيسية تجذبنا دون أن نعلم لماذا: إنها

تكهرب السياق مجرى موجة غامضة تستشعر سطوتها  
ولا ينشخصها فالقافية ليست مجرد حروف متصادية.  
إنها حياة الشطر ولذلك خسر الشعر الحديث خسارة  
كبيرة باطراحه لها. ولكي نثبت هذا ننظر في الأَشْطَر  
الآتية مثلا:

يداك للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال

يداك الالهيتان

سماءان فوق حدود المكان

إن هذه الأَشْطَر البسيطة في بنائها تشعربنا بأنها آتية  
من بعيد. من وراء الوعي. إن فيها نغما دافئا. وقبلات  
يحملها النسيم وأصداء هوى موسيقام خافتة. موسيقى  
تبعث قوية في أول كل شطر. ثم تخبو كما تخبو  
الأصداء الآتية مع الرياح. إننا هنا نحيا في كل لفظ من  
ألفاظ الأَشْطَر والقافية هنا نسيم ناعم وأصداء خافتة.  
تأتي من بعيد. هنا نجد التيار الكهربائي ساريا في

الأشطر يهينء مغناطيسية واضحة ولا نستطيع أن  
نكتشف ذلك إلا إذا أسقطنا القوافى من الأشطر فقلنا  
مثلا:

يداك للمس الكواكب

ونسج السحب

يداك لجمع الظلال

ونشيد يوتوبيا فى المروج

يداك الالهينان

سماءان فوق حدود المدينه

إن السحر الذى كان يجرى فى هذه الأشطر قد انفرط،  
وخرجنا إلى واقع لاهياة فيه. أرض مجدية ينقصها  
النبض وقد فقدت الألفاظ أجنحتها وسقطت على  
الأرض بلا حراك. إن كل لفظة فى أواخر الأشطر تصدمنا  
وتصفعنا ببرودتها ونشوزها وانعدام الحياة فيها. وكأننا  
دققنا مسامير خشنة متصلة فى نهايات الأشطر لقد  
انتهينا بخشبة وعزلنا كل شطر عن الذى يليه فزالت  
الألفة والإبداع والاندماج والتموج. كانت للأشطر أهداف  
وموسيقى تربط كل شطر بالذى يليه وتوحد الجو



فجاءت الكلمات الأخيرة يابسة كالخطب، خاوية جوفاء، إن  
السحر قد انفق، واستيقظنا من ذهول اللاوعى إلى صلادة  
واقع متخشب. لقد وضعنا فى آخر كل شطر جثة. إننا  
قد شيعنا جنازة هذه الأشرطة بمجرد أن أسقطنا القوافى  
عنها.

٨- يعتبر بعض الشعراء القافية قيداً يقص جناح  
الشاعر، والواقع أنها قيد حقاً فهذه حقيقة لا تنكر وهى  
من عيوب القافية، ولكن من قال إن كل قيد يقص جناح  
الشاعر؟ إن العيوب تبقى عيوباً أحياناً وتكون لها مع  
ذلك، منافع عظيمة، كما أن المزايا قد تنقلب إلى عيوب  
بفعل قوى خفية وهو أمر شرحتة فى كتابى (قضايا  
الشعر المعاصر) والواقع أن الشاعر قد يضيق بقيد القافية  
ويرغب فى تخطينه، خاصة حين يجد أنه قد أبدع شطراً  
جميلاً ولكن بلا قافية تتصادى مع القافية السابقة، وإذا  
ذاك يحس بالنقمة على القافية كلها وقد يهجرها  
ولكن لو تأنى هذا الشاعر واستسلم لانفعالاته الأصلية  
ولتبار عدم الوعى الصادر عن ذهنه المكهرب لوجد أشرطة  
مقفأة كاملة تنبع من ذهنه فجأة انبعاثاً سحرياً غامضاً

لا سبيل إلى تفسيره. وسرعان ما سيحس أنه ليس هو  
الذى صنع هذا. وإنما أبدعته قوة خفية كامنة فى  
أعماقه. ولسوف يلاحظ فى دهشة ذاهلة، أن القوافى  
التي انبعثت فتحت له أبواب معان مبتكرة لم تكن  
تخطر على باله. وفى أحيان كثيرة تغير هذه القوافى  
مجرى القصيدة تغييراً مسحوراً وبذلك أدى قيد القافية  
إلى ابتكار معنى باهر فذ جديد يسير بالقصيدة فى درب  
لم يعرفه الشاعر ولم يخطط له.

والواقع أن توحيد القافية ولو جزئياً يقيد الشاعر حقاً.  
ولكنه يفيد ويحصره فى بقعة ضيقة محدودة بالقوافى  
القليلة الموجودة. وعند هذا يقوى بصر الشاعر فيرى  
التفاصيل فى البقعة الصغيرة ويذهب أعمق مما كان  
ينوى وما كان يستطيع وبذلك يكون قد لجأ إلى  
الاستفادة من القوى الخفية والطاقات المجهولة فى ذهن  
الإنسان. والواقع أنه ما كان ليرى التفاصيل والأعماق  
لولا التركيز الذى ساق إليه الحصار وضيق المكان. وعلى  
هذا أجد أن القافية تقوى بصيرة الشاعر تقوية عجيبة  
وتجنيه وتفتح له الأبواب المغلقة الغامضة. وتقوده فى

دروب خلافة تموج بالحياة. إنها تفتح كنوز المعانى الخفية.  
بل إنها تنبت الأفكار. وتغير اتجاه القصيدة إلى مجالات  
خصبة مفاجئة.

٩- فى شعر النضال والمقاومة يعطى ترادف القافية  
إحساساً بأن الشاعر مجهز بعزيمة صلبة لا تلين، فالقافية  
قتال ومصالاة، وهى تنزل على السمع نزول الرعود. إن  
كل قافية قبلية تنفجر فى آخر الشطر. فضلاً عن أن  
القافية تقوم بعزل شطر عن شطر عزلاً قاطعاً يوحى  
بوضوح الفكر. ويقترن وضوح الفكر عادة بالعمل  
والنشاط وقوة العزيمة. لذلك نرى وضوح الهدف وقوة  
التنفيذ ملازمين دائماً لرجال الأعمال الناجحين ولنأت  
بمثال من شعر نزار قباني:

يا آل إسرائيل لا يأخذكم الغرور  
عقارب الساعات إن توقفت لابد أن تدور  
إن اغتصاب الأرض لا يخيفنا  
فالريش قد يسقط عن أجنحة النسور  
والعطش الطويل لا يخيفنا  
فالماء يبقى دائماً فى باطن الصحور

هزمتهم الجيوش إلا أنكم لم تهزموا الشعور  
قطعتمو الأشجار من رؤوسها وظلت الجذور  
ننصحكم أن تقرأوا ما جاء فى الزبور  
ننصحكم أن تحملوا توراتكم وتتبعوا نبيكم للطور  
فما لكم خبز هنا ولا لكم حضور  
من باب كل جامع، من خلف كل منبر مكسور  
سيخرج الحجاج ذات ليلة ويخرج المنصور  
إن هذه الأشرار من قصيدة نزار "منشورات فدائية على  
جدران فلسطين" تحمل فى كلماتها طبيعة القتال، ونكاد  
نسمع فيها قعقعة السلاح وهزم التحدى. تسقط  
قافية الرء كالرصاصة فى آخر كل شطر. وتعمق جو  
النضال. إن هذه القافية ليست أقل من طعنات، وقد عمق  
الإحساس بذلك أن وزنها كان "فعول" و "مفعول"  
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول  
فإن ترادف "مستفعلن" يوحى بفكرة جندى يركض  
ركضا وهو يحمل خنجراً حتى إذا قاربنا نهاية الشطر  
جاءت طعنة بهذا الخنجر ويشعرنا الحرفان (الواو والراء)  
بأن هذه الطعنات كانت ناجحة جميعاً فكل قافية

تقتل فردا من أفراد العدو. وتوحيد حرفى الروى هنا يضيف  
قوة وصلابة إلى اليد التى تطعن. حتى توحى إلينا  
الأشطر بأن هذه اليد العربية هى اليد العليا فى القتال.  
وتواتر ( الواو والراء) يشعرونا بأن النصر أصبح مألوفاً  
يأتى أوتوماتيكاً فى نهاية كل شطر. حتى بات إحساسنا  
العميق ينتظر الغلبة والتفوق مع نهايات الأشطر كلها.  
والواقع أن فكرتنا هذه عن اقتران روح القتال بالأشطر  
المقفأة ليست مجرد مزاعم خيالية. لأن فى وسعنا أن  
نتأكد منها بحذف التقفية من الأشطر وجعلها سائبة  
فنقول مثلاً:

يا آل إسرائيل لا يأخذكم الصلف  
عقارب الساعات إن توقفت لابد أن تمشى  
والريش قد يسقط عن أجنحة النسور  
والماء يبقى دائماً فى باطن التربة  
هزمت الجيوش إلا أنكم لم تهدموا الإحساس  
هنا جعلنا فقدان القافية نحس بأن هناك سقطة  
وهبوطاً وانهاياً فى نهاية كل شطر. لقد ضاع إشعاع  
الجرأة والتحدى الذى كان يدمغ كل شطر. ومات التيار

الكهربائي الذي كان يسرى فى الكلمات. لقد باتت  
الأشطر السائبة معزولة عن بعضها وضاع الالتحام  
ضياعاً فاجعاً.

ولسوف أختتم هذا الحديث الطويل عن معانى القافية  
بمثالين من الشعر يصلحان تطبيقاً على ما قلنا. والمثال  
الأول للشاعر محمود درويش وقد جاءت الأشطر الأولى منه  
مقفاة. ثم اختتمها الشاعر بثلاثة أشطر سائبة ونريد  
أن نفحص الأثر السايكولوجى لهذه الأشطر السائبة بعد  
مجيء الأشطر المقفاة. قال محمود:

إن حبى وموتى حقيقة

نبتت بين عشب سطوح البيوت العتيقة

واذكرينى كما تذكرين العناوين فى فهرس الشهداء

أنا صادقت أحذية الصبية الضعفاء

أنا قاومت كل عروش القياصرة والأقوياء

لم أبع مهرتى فى مزاد الشعور المساوم

لم أذق خبز نائم

لم أساوم

لم أذق الطبول لعرس الجماجم

وأنا ضائع فيك بين المرائى وبين الملاحم

بين شمسى وبين الدم المستباح

جئت عينيك حيث جمد ظلى

والأغانى اشتهدت قائلها

إننا نجد هنا هذه القوافى: (حقيقة، عتيقة، شهداء،  
ضعفاء، أقوياء مساوم، نائم، أساوم، جماجم، ملاحم) وقد  
حافظ الشاعر باهتمام على إقامة قافية فى نهاية كل  
شطر. شاعرا أن قوافيه تدل على عزمته وتشعر بها  
إشعاراً قوياً، إن القافية تعزل كل شطر عن الآخر أشعاراً  
بوضوح الفكر وبمعرفة الشاعر لهدفه معرفة كاملة لا  
يشوبها ضباب. كانت القافية هنا عنصرو وضوح وصلابة.  
وهذا منسجم مع القصيدة النضالية التى رمزت فيها  
الحبيبة إلى فلسطين.

وفجأة يأتى الشاعر بخاتمة القصيدة. ويدهشنا أنه  
جعلها فى ثلاثة أشطر سائبة. فما البلاغة فى هذا؟  
وأول ما نقول إن الشاعر قد يكون متأثراً بالقرآن الكريم  
حيث يقول الله تعالى:

( ألم يجدك يتيماً فآوى، ووجدك ضالاً فهدى

ووجدك عائلاً فأغنى . فأما اليتيم فلا تقهر  
وأما السائل فلا تنهر وأما بنعمة ربك فحدث )  
وفيها جاء بفواصل ”آوئى، هدى، أغنى، تقهر، تنهر“  
وفجأة جاء بجملة سائبة لا فاصلة لها، والغرض من ذلك  
— فى نظرى — الإشعار بانتهاء الكلام . لأن الاختلاف عما  
سبق يميز الأخير ويختتم الحديث . ومثل هذا يمكن أن يقال  
عن أشطر محمود درويش . ولكن للظواهر كلها . فى  
الطبيعة وفى الشعر . أكثر من سبب واحد عادة . ولذلك  
نعود . ونتساءل لماذا يا ترى ترك محمود أشطره الأخيرة بلا  
قافية فكان هناك سقوطاً من عل بعد العزم والصلابة  
والوضوح ؟ إن الأشياء هنا تتفتت وتتساقط تراباً :

بين شمسى وبين الدم المستباح

جئت عينيك حيث جمد ظلى

والأغانى اشتهدت قائلها

فى الواقع إن هذا المسلك بالنسبة للقافية كان شعرياً  
فى لا وعى الشاعر . ولكى نفهم سر ذلك . نحتاج إلى  
أن ننظر إلى البيت السابق لهذه الأشطر السائبة . إن آخر  
شطر ميمى القافية كان يجرى هكذا :



إننى ضائع فيك بين المراثى وبين الملاحم  
وتلفت نظرنا كلمة "ضائع" هناك إذن ضياع. والشاعر  
لم يعد يحس عزيمته البتارة كالسكين وإنما ضاع بين المراثى  
رمز الحزن والملاحم رمز البطولة. ولنلاحظ حرف المد فى  
هاتين الكلمتين فهو يوحى بالاتساع ويفسح مكاناً كافياً  
للضياع بينهما. وهذه المراثى والملاحم هى ما يغنيه شعراء  
العرب الآخرون. والكلمتان توحيان بالخطابية المألوفة لدى  
شعرائنا والتفاخر الفارغ والتظاهر بالبطولة والعظمة.  
وما يكاد الشاعر يحس بالضياع حتى تموت القوافى ولا  
تعود ترد على ذهنه وقلمه. وعدم وجود القافية فى  
الأشطر الثلاثة السائبة هو المظهر العملى للضياع. إنه  
المعادل النغمى لهذا الضياع وتنتهى القصيدة بكلمات  
تصف الضياع مكونة معادلاً تعبيراً له؛ فالظل يتجمد،  
والأغاني تشتهى من يغنيها ولكنها لا تجد المغنى. أين  
المراثى الخطابية والملاحم المطبلة إذن؟ إنها كلها خواء.  
ولذلك ضاع الشاعر، وماتت عزيمته وارتخت صلابته. وذوت  
إرداته وأرسل أشطره كالخيل السائبة لا قافية بتارة  
تختمها.

ولنتناول مثلاً ثانياً على ما نقول لنرى كيف ترتبط  
القافية بالتحليل السايكولوجي للقصيدة، فإذا وردت  
القافية كان لذلك ارتكاز على الظروف النفسية للشاعر،  
وإذا جاءت الأشطر السائبة ارتبط ذلك بمعنى عميق وراء  
الوعي يمكن للناقد أن يضع عليه أصابعه ويدل عليه في  
حين يبدع الشاعر ولا يعرف تفسير إبداعه. قال سميح  
القاسم في قصيدة قصيرة عذبة عنوانها "أنا وأنت" من  
الشعر الناجح للنضال الفلسطيني الذي يعبر بالرموز:

زنبقتان في الثلوج

وجمرتان في الرماد

ونورسان يحلمان بالخليج

أنا وأنت يا حبيبتي

وبعد ساعة من الزمان

ستفرغ الشمس من الرقاد

وتهدر الثلوج

جارفة زنبقتين للمروج

وبعد ساعة من الزمان

ستفرغ الريح من الرقاد

وجرف الرماد

والجمرتان تصبحان جمتين

لا تسألينى كيف يا حبيبتى وأين

وبعد ساعة من الزمان

يموت فى السفائن الضجيج

والنورسان يمضيان يمضيان

ويحلان يحلمان بالخليج

هذه القصيدة مبنية بناءً جميلاً كل الجمال فالقطع  
الأول يقدم أزمة وضباعاً يصورهما الشاعر فى واقعية  
دون أن يعلن أى حزن يحسسه. هناك أولاً زنبقتان  
مطمورتان فى الثلوج لا تستطيعان حركة ولا تنشران  
عطراً. وهناك ثانياً جمرتان قد تكاثف فوقهما الرماد  
فمنع تأججهما وحرم الحياة من دفئهما وهناك ثالثاً  
نورسان محرومان يحلمان بالخليج ولا يستطيعان الوصول  
إليه. فهذه الفقرة الأولى من القصيدة تصور أزمة ثلاثية  
الفروع تشمل الزنبق والجمر والنورسين. ولنلاحظ أن الشاعر  
قد صور هذه الأزمة بشعر سائب لا قوافى له من أى  
نوع (٢) وعلى أساس تفسيراتنا و تحليلاتنا يكون هذا بلاغياً

تماماً لأن الشاعر متأزم وقد اضطربت أفكاره. لم يعد النظام ووضوح الفكر قادرين على الانبثاق من نفسه. والقوافي كما قلنا ترتبط بالاستقرار النفسى وصلابة الروح فهي لا تنبع من القلق والضياع مطلقاً. ولا يتناقض هذا الحكم مع وجود القافية فى شعرى الحزين المتصف بالضياع وفى شعر نزار والشعراء الآخرين فإننا كلنا لا نتخلى عن القافية مهما كان الموقف. أما سميح ومحمود وجيلهما فإنهم يتخلون عن القافية حيناً ويلتزمون بها حيناً. والشاعر المبدع منهم هو الذى يلهمه حسه الفنى الموضع الذى يتخلى فيها عن القافية والموضع الذى يلتزم بها فيها.

ويمضى سميح فى بناء قصيدته فيعطينا ثلاثة مقاطع كل مقطع منها يحل عقدة من العقد الثلاث التى سببت الأزمة. وفى المقطع الأول تنحل مشكلة الزنبقتين المطمورتين فى الثلج، فإن الشمس (الأمة العربية) تستيقظ فتذوب الثلوج وتنسيل أمواجها الدافقة وتجند الزنابق السجينة نفسها فى وسط المروج الحية الخضرة. وفى المقطع الثانى تنكشف هموم الجمر المدفون

فى الرماد لأن الرياح (وهى الشعب الفلسطينى) جُرف  
الرماد فتبرز حمرة الجمر وتنتشر حرارته حتى يتحول إلى  
جُمتين. وفى المقطع الثالث تنحل أزمة النورسين فيَنَظْلِقان  
فى الفضاء نحو الخليج. المقاطع الثلاثة إذن حل الأزمات  
ويجد الشاعر نفسه ويقابل سعادته لذلك تلاحظ أن  
أشطره تمتلك قوافى فورا. فما كاد الشاعر يخرج من  
قلقه وضياعه حتى عاوده وضوح الفكر والشعور  
بالاستقرار فاستطاع أن يدخل النظام إلى قصيدته ومدت  
القوافى رؤوسها الجميلة الملونة.

وتهدر الثلوج

جارفة زنبقتين للمروج

أو

والجمرتان تصبحان جُمتين

لا تسألينى كيف يا حبيبتى وأين؟

ولابد لى أن أشير إلى أن سميحا عرض لأزمة فى  
مقطع واحد. ثم عرض الحلول الثلاثة فى ثلاثة مقاطع  
كاملة. وهذا يشبه أن يكون تفاؤلاً وإثباتاً للانتصار الذى  
يعتقد الشاعر أنه سيكون أقوى وأطول عمراً من الهزيمة

والاستسلام ، فالانتصار هو الحقيقة الدائمة. أما الهزيمة  
فهي عارضة غابرة.

وبعد فإن هذا يثبت أن تحليلاتنا السابقة وأحكامنا على  
علاقة القافية بما نسميه "سايكولوجية القصيدة" وما وراء  
الوعي فيها كانت أحكامنا ذات جذور والواقع أن  
القافية ليست مجرد كلمات غابرة موحدة تروى وإنما هي  
حياة كاملة. إنها العصب الحى فى الشطر ولا ينبغى لنا  
مطلقاً أن ندرسها معزولة عن المظاهر الشعرية الأخرى فى  
القصيدة وإلا جاء نقدنا باهتا سطحياً.

## هوامش

- (١) مجموعة "زيارة السيدة السومرية" للشاعر حسب الشيخ جعفر دار الحرية للطباعة. (بغداد ١٩٧٤) ص ٦٣.
- (٢) أنا لا أعتبر كلمة "الثلوج" الساكنة الجيم قافية مع "الخليج" لاختلاف الواو عن الياء وقد سبق أن رأينا كيف التزم نزار قباني بالوار مع الراء الساكنة.





## الفصل الرابع سايكولوجية القصيدة المدورة

لابد لنا ، قبل أن نبدأ بدراسة القصيدة المدورة، من أن نقدم لها تعريفا يشخصها، فأغلب الظن أن عددا من الأدباء ، وحتى بعض الشعراء لا يعرفون معناها المحدد المضبوط. والواقع أن لفظة "المدورة" مأخوذة من ظاهرة التدوير فى الشعر العربى القديم، تلك الظاهرة التى وقفت عندها فى كتابى "قضايا الشعر المعاصر" الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٦٢.

والتدوير معروف لدى الأدباء ، وقد عرفه القدماء بأنه تنازع شطرى البيت لكلمة واحدة كما فى بيتي بدر شاكر السياب فى قصيدته (أهواء) من البحر المتقارب:

ومن أجل عينين لا تستطيعا ن أن ننظرا دون ظل ابتسام(١)  
وقد اشترك الشطران فى كلمة "تستطيعان" فكان أكثرها

فى آخر الشعر الأول ونونها فى الشطر الثانى.

وقد ذكرت فى ذلك الفصل من كتابى أن الشعر الحر يتميز على شعر الشطرين "الخليلى" بأنه يستطيع أن يمد العبارة ما شاء الشاعر بحيث لا يبقى للتدوير بدلاً من أن يجعل الشاعر فى قصيدته شطرين يجمعهما تدوير يلجأ إلى أن يجعلهما شطراً واحداً طويلاً وهذا كما قلنا "ينفى الحاجة إلى التدوير أصلاً"

وقد حاولت فى هذا الفصل من كتابى أن أتناول التدوير تناولاً ذوقياً وهو أمر لم يفعله القدماء لأنهم لم يحاولوا أن ينصوا على المواضع التى يكون فيها التدوير سائغاً وجميلاً. والمواضع التى ينبو فيها ويثير النفور. وكان يبدو لى خلال ذلك أن الشاعر الأصيل المتمكن من فنه يعرف تلك المواضع بفطرته. لذلك لا تجد كبار شعرائنا وقعوا فى تدويرات نابية لايقبلها الذوق. ويغد أن وضعت قواعد قليلة حاولت فيها ضبط التدوير اجتهاداً واعتماداً على سليقتى. رحت أتناول التدوير فى الشعر الحر. وقد انتهيت إلى أن هذا الشعر الحر إنما هو شعر ذو شطر واحد تنطبق عليه كل قواعد الشعر ذى الشطر الواحد.

مثال ذلك أن كل شطر فى الشعر الحر مستقل تمام الاستقلال بحيث يمتنع التدوير فيه. وسبب ذلك أنه ليس من المعقول أن يبدأ الشطر المستقل بنصف كلمة. ثم لاحظت أن التدوير عدو القافية المشاكس العنيد فهو ما يكاد يرد فى آخر شطر مقفى حتى يقضى على قافيته. وقد جئت على هذا بمثال من شعر جورج غانم ضاعت فيه القافية بسبب استعمال الشاعر للتدوير فى قصيدته الحرة. ولنأت هنا بمثال ثان نختاره من شعر عبدالوهاب البياتى حيث يقول:

وهجرت قريتنا وأمى الأرض خلم بالربيع (١)  
ومدافع الحرب الأخيرة لم تزل تعوى هناك  
وكلاب صيدك لم تزل مولأى تعوى فى الصقيع  
وكان عمري آنذاك  
عشرين عام

إن لفظة (الصقيع) هذه كان ينبغى أن تكون قافية مجانسة للفظ "الربيع" ولكن الشاعر أضاعها لأنه جعل الشطر مدوراً فأصبحت القافية الفعلية "الصقى" أما عين الكلمة فقد انصرفت إلى موضعها الصحيح فى

أول الشطر التالى "ع وكان عمري آنذاك" لأنها تكمل  
الثغرة الفارغة فى أول تفعيلة الكامل وقد تركها الشاعر  
مثلومة فى أولها فلايد لها من أن تتعلق بالعين لتكتمل  
وبذلك أصبحت الأشطر خلوا من القافية، فالربيع  
تقابلها "الصقى" وهما ليستا متماثلين تماثل القوافى.  
وأمثال هذا هو الذى جعلنى أحكم بأن التدوير يقتل  
القافية قتلا ويحرم الأشطر منها.

إذن بدأ التدوير الذى أعنيه يظهر فى الشعر الحر  
ويخرب تفعيلاته ويمزق قوافيه منذ عام ١٩٥٣ وكنت قد  
لاحظت أن طائفة من الشعراء أصبحوا يكثرّون منه فى  
شعرهم الحر إلى درجة جعل الوقفات معدومة والتنفس  
صعبا. ولذلك قررت أن أنظم مقطوعاً من الشعر  
مصطنعا أجعل كل تفعيلاته مدورة قاصدة بذلك أن  
أثبت للزملاء من الشعراء أن مثل ذلك الانهماك فى  
التدوير لا يناسب الشعر الحر. وبالفعل تناولت القلم  
ورصت التفعيلات الآتية رصا لا شاعرية فيه وقد جعلت  
التفعيلات كلها مدورة بلا وقفة من أى نوع وهذه هى  
التفعيلات:

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الأحراش أحلاماً  
طريات ورش العطر خد الليل والدنيا تلفع كل ما  
فيها بأستار الظلام المدكَّهم البارد القبرى وانتاب  
المدى خوف من المجهول ، يا قلبى تيقظ واترك  
الأوهام جنى كل باقات الأمانى، أمسك الجذلان  
بالأفراح والرغبات قد نفّض النعاس وعاد يملأ  
مشرق الدنيا ضياءً وابتسامات فدع فتن الصباح  
المشرق المسحوب ينفذ لا تكن حيران مقطوع الرؤى..  
كانت هذه فى الواقع أول قصيدة مدوّرة عرفها شعرنا  
الحديث فى ذلك التاريخ المبكر وقد نظمناها نظماً عاجلاً  
غير فنى لتكون مثلاً للرداءة لا أن تكون قصيدة أعتز بها  
ولذلك علقت عليها قائلة "أليس هذا نظماً سمجاً ميتاً لا  
يحتمل؟ إن قراءته غير ممكنة وهو لترادفه السريع مل رتيب  
يتعب السمع ويضايق الحس الجمالى لدى القارئ وأبرز ما  
ينقصه هو الوقفات" ذلك أن السكتة فى آخر الشطر  
والبيت كانت وماتزال عنصراً مهماً فى القصيدة. إن  
للسكوت وقعا شعرياً يعادل وقع الأشطرنفسها. ومن  
دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأينا. ومهما يكن من

أمر فإن المقطع الدور الذى نظمته للتمثيل قد تحول لدى شعراء الجيل الافع إلى ما نسميه بالقصيدة المدورة (٣) وأول ما ينبغى أن نقوله: "إن المقصود بالقصيدة المدورة تلك التى تنتهى كل تفعيلاتها بتدوير، وهذا ما يجعلها حسب مقاييس قصيدة ذات شطر واحد مهما طالت وامتدت" ويجرنى هذا إلى أن أحدد معنى الشطر فى القصيدة الحرّة. فلسوف يتساءل بعض القراء عما أقصده بكلمة الشطر ولماذا أصف القصيدة المدورة بأنها ذات شطر واحد. بدلاً من أن تكون لها أشطر كثيرة متفاوتة الأطوال كما فى سائر الشعر الحر. والواقع أن لانتهاى الشطر فى الشعر الحر ثلاث علامات تدل عليه وأوجزها فيما يأتى:

١- أبرز علامة تثبت انتهاء الشطر هى القافية، فما تكاد تأتى حتى نشعرنا أن شطراً قد انتهى وسيبدأ شطر جديد. وهذا مشروط طبعاً بأن تكون القافية محتوية على شروطها مثل انتهاء التفعيلة كما مر بنا.

٢- حين لا تكون القافية موجودة، كما فى كثير من الشعر الحر الحديث، تقوم الفاصلة بالوقف التى نشعرنا

بأن الشطر قد انتهى. والفاصلة مصطلح أستعيبره من الدراسات القرآنية، وأقصد به فى الشعر الكلمة الماثلة للقافية على أن تخلو من حرف الروى مثل "حصيد سلام رؤوف، ذراع، وجوم" فهذه فواصل لا قواف لأنها خلت من حرف روى يجعلها قوافى. ومثال الفواصل موجود فى المقطع الآتى من قصيدة للشاعر خليل خورى:

إن الدليل هو الدليل

لا الشمس عافت برجها والأرض لم تجف المدار. ولا  
الفصول غيرن من جريانهن فما عدا ما بدا؟

راهننت من دهر على هذى الخيول

راهننت، لم تريح، وضيعت الرهان

راهننت ما جلى حصان

منها ولا صلى ولا انقلب الزمان(٤)

هنا نجد الفاصلة تنتهى بانتهاء التفعيلة وبذلك يكتمل الشطر خاصة وأن الشاعر لاعم وقفات المعنى مع وقفات الشطر. أما لدى الشاعر المبدع عبد الوهاب البياتى فقد ضاعت قافية الشطر كما سبق أن رأينا.

٣- نستطيع أن نميز شطر الشعر الجرونعين نهايته

عندما يجعل الشاعر تفعيلة الضرب مصابة بغلة زيادة  
أوعلة نقص كأن ينظم قصيدة حرة يجرى وزنها هكذا:

متفاعِلن متفاعِلن متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن فعِلن

متفاعِلن مفعولن

متفاعِلن فعلاَتِن

وهنا دلّنا التفعيلات الختامية على نهايات الأَشْطَر  
لأن هذه التفعيلات لا تقع في الحشو مطلقاً، وإنما تقع في  
ضرب القصيدة وبذلك يشعُرنا وجودها بنهاية الشطر.  
هذه إذن ثلاث علامات مميزة تشعُرنا بانتهاء الشطر في  
القصيدة الحرة، وهي كلها معدومة في القصيدة المدورة  
ولذلك عدناها قصيدة ذات شطر واحد طويل كل الطول.  
ونعود الآن إلى القصيدة المدورة وقد حكمنا بأنها  
قصيدة ذات شطر واحد لأن كل العبارات المنتهية  
بتدويرات ليست في الواقع أشطراً وهذا - فيما أظن -  
شيء يحس به شعراء القصيدة المدورة أنفسهم لأن من  
بينهم شعراء أعرضوا عن كتابة هذه القصيدة على  
أشطر وراحوا يرصفونها كما يرصف النثر في أسطر



كاملة متوالية، ولنأت بمثال من قصيدة مدورة للشاعر  
المبدع حسب الشيخ جعفر وعنوانها "أوراسيا" وهذا أولها:  
أرى الحافلات الأخيرة تهجر موقعها، أرتدى معطفي  
وأغادر غرفتي ، البهو منطفيء، والخفيرة تنصحنى أن أغطي  
رأسى خوفاً من البرد، أشكرها مسرعاً، أتوقف عبر الحديقة،  
أسمع خطواً بطيئاً ومقترناً، أتبينها فى الضباب الخريفى،  
منذ أسابيع أرقب نزهتها عبر نافذتى ، وجهها مثلما كان  
يوقفنى غامض الهمس فى صورة المتحف، الريح ساكنة،  
والحديقة تصفى: (إذن جئت فلنتجول قليلاً ولكننى فى  
الحديقة منذ أسابيع أرقب مصباحك المتوهج دون  
المصابيح، لم كنت تجهل موعدنا المتكرر؟) أعزف موعدنا  
غير أنى أخشى اختفاءك، أكره أن يتبدد وجهك فى  
الضوء(مهلك، هذى يدى فى أصابعك المسترربة تخفق  
دافئة، دعك من شكك المتسائل)(٥)

وماذا نجد فى هذه القصيدة؟ إن موقف الشاعر الحديث  
من التدوير قد تغير تغيراً كاملاً، ففى بداية حركة الشعر  
الحر كان الشاعر "يقع" فى التدوير لأنه أحياناً يحتاج إليه  
فى بناء قصيدته أو ذلك ما يتوهم وكان الشاعر إذ ذاك

يصاب بكل ما يصاب به من "يقع" من إحساس بأن الوقوع مفروض عليه. وأن الأفضل له ألا يقع فيه وإلا تعب وأتعب القارئ أما الآن في أواخر القرن الرابع عشر الهجرى (السبعينيات الميلادية) فإن الشاعر أصبح (يوقع نفسه) في هذا التدوير. والفرق واسع بين من يقع ومن "يوقع نفسه" فإذا أردنا أن ن شخص هذا الفرق قلنا إن من (يقع) في الشيء يكون ذلك منه عملاً غير إرادى فكأنه يقع دون أن يقصد، أو لنقل إن بعض مستلزمات النظم قد أوقعته في التدوير. وأما من (يوقع نفسه) فهو يفعل ذلك بإرادته ويتعمده ويلتمسه وبذلك تصيبه نتائج كل تعمد قسرى. ولو تأملنا شطر (حسب الشيخ جعفر) الطويل الذى اقتطفناه خرجنا بالنتائج الآتية:

١- النتيجة الأولى أن التدوير قد قتل تعدد الأسطر قتلاً كاملاً وجعل الأسطر التى قرأناها شطراً واحداً طويلاً. وربما ظن المصغى إلى المقطع أن سبب هذا التدوير المستمر حرص الشاعر على أن يكمل جملته دون أن يتوقف فى وسطها وهذا وهم يؤيده الناقد الرصين طراد الكبيسى حين يقول "إن التدوير انسياب فى الكلام دون

توقف حتى يتم المعنى مهما بلغ طول الجملة أو  
السطر»(٦). والواقع الذى فات أديبنا الشاب أن من الممكن  
أن تطول العبارة وتمتد ما يشاء الشاعر فى أشطر غير  
مدورة، لأن التدوير ليس شرطاً فى طول الجملة، ولكى  
نثبت هذا نقتطف جملة وقعت فى شطر طويل بالغ  
الطول من شعر نزار قباني الذى يقول:

حين أحببتك صارت  
ضحكة الأطفال فى العالم أحلى  
ومذاق الخبز أحلى  
وسقوط الثلج أحلى  
ومواء القطط السوداء فى الشارع أحلى  
ولقاء الكف بالكف على أرصفة (الحمراء) أحلى  
والرسومات التى نتركها فى فوطة المطعم أحلى  
وارتشاف القهوة السوداء،  
والسهرة فى المسرح ليل السبت  
والرمل الذى يبقى على أجسامنا من عطلة الأسبوع  
واللون النجاسى على ظهرك من بعد ارتحال الصيف  
أحلى..

والمجلات التي نمنا عليها

وتمدنا وثرثنا لساعات عليها

أصبحت في أفق الذكرى طيوراً (٧)

إن هذه الأسطر كلها تشكل جملة واحدة طويلة طويلاً بالغاً. ومع ذلك لم يشعر نزار بحاجة إلى أن يدور كل الأسطر وإنما اكتفى بتدوير ثلاثة أسطر وكان يستطيع أن يتجنب تدوير هذه الأسطر أيضاً لولا أنه أراد أن يتحاشى تكرار كلمة "أحلى" أكثر مما كررها. وأعود الآن إلى سؤالى المهم الذى ألقينته فى كتابى "قضايا الشعر المعاصر" وهو بالنص: "ماذا تستغرق أية عبارة طويلة عشرة أسطر مدورة؟ لماذا لا تستغرق عشرة أسطر غير مدورة؟" (٨) والواقع أن التدوير لا يرتبط بطول العبارة وإنما هو مجرد انشطار اللفظة إلى قسمين كل منهما فى تفعيلة. وإن بعد أن قدمنا هذا الدليل الحى أصبح من الممكن أن نحكم بأن الشاعر الحديث إلى تدوير كل تفعيلات قصيدته لا يبرره حرصه على إتمام العبارة الطويلة. وإنما لابد لنا - باعتبارنا نقاداً - من أن نبحث عن سبب آخر يعتمل فى الأعماق النفسية الخفية للشاعر

الحديث يدفعه إلى التزام التدوير هكذا.

٢- النتيجة الثانية للتدوير أنه قد أجهز على القوافى وطردها طرداً تاماً وسحب جثتها بعيداً عن أعين القراء. ولا بد لنا من أن نشير إلى أن المقطع المغرق فى التدوير الذى أوردناه من شعر حسب الشيخ جعفر لم يحاول التقفية مطلقاً، وإن لم يخل من كلمات قليلة غير مدورة ولكنها لا تخرج عن حكم التدوير إلا فى موضع واحد هو قوله: (قليلاً فعولن) والحقيقة أن القصيدة المدورة ثورة أكيدة على القافية لأن التقفية والتدوير أمران متعارضان لا يمكن أن يجتمعا فما يكاد الشاعر يدور الأشطر حتى تختنق القافية وتموت ولا يبقى لها أثر فى القصيدة. كما سبق أن رأينا فى أشطر عبد الوهاب البياتى. ولكن الموضوعية والدقة تقتضيان أن أستثنى هنا القافية الداخلية التى يمكن أن يوردها قصيدته المدورة. ومع أننى لا أنظم القصيدة المدورة مطلقاً إلا أننى قد أدور مقطعا قصيرا من أجل إيراد القافية الداخلية وقد فعلت ذلك فى قصيدتى "جُمة الدم" التى نشرتها مجلة الشعر بالقاهرة سنة ١٩٧٧ وفيها أقول:

أشتاق فى الليل يا حبيبى لأن أغنيك  
أصبح البحر كى نلاقبك  
فى ضلوع الحنين والحلم نحن نؤويك  
غير أن المدى ببيروت يرتدى معطف الدخان  
ففى هذه الأشطُر جاءت القوافى الداخلية (أغنيك،  
نلاقبك، نؤويك) وتعريف القافية الداخلية أنها تلك التى  
تأتى فى حشو الأشطُر لا فى نهاياتها وهى هنا قد  
امتدت فبسّطت حكمها على تفعيلتين ولذلك عددناها  
داخلية على أساس أن القافية الاعتيادية تختتم التفعيلة.  
مهما يكن فإن القوافى الداخلية فى قصيدتى هذه قد  
أدت بالأشطُر إلى أن تكون مدورة، لأن التفعيلة تنتهى  
عند قولى (أغنى، نلاقى نؤوى) وكانت كاف الخطاب تقع  
دائما فى أول البشطر الثانى من كل موضع. ثم إن وجود  
هذه القوافى لم يتعارض مع التدوير لأننى أبقيت الأشطُر  
مدورة، ولم أهتم بأن تختتم التفعيلة (مستفعلاتن)  
بالقافية وإنما قنعت بما هو دون ذلك وهو أن تكون القافية  
مقسومة قسمين كل قسم منها فى تفعيلة. وهذه هى  
القافية الداخلية التى لا تنوافر لها بشروط القافية

الاعتيادية وأبرزها أن القافية تختتم التفعيلة وتنتهى معها.

٣- والنتيجة الثالثة للوقوع فى التدوير عبر قصيدة كاملة ما نراه من أن تدوير التفعيلات كلها يحدث أثراً نفسياً غريباً فهو يعطى المجال الموصوف طبيعة الخلم، أو لنستعمل تعبيراً أدق هو أن التدوير المتواصل يبدو وكأنه حياة إنسانية غير واعية يكون الشاعر فيها واقفاً بلا حول ولا قوة، والأحداث تقع له دون أن يكون له دور إيجابى فيها والواقع أن هناك أربعة مظاهر لهذه السلبية القاتلة فى القصيدة المدورة. وسنستعرض هذه المظاهر فيما يأتى:

أ- المظهر الأول يكمن فيما نراه من أن شعراء القصيدة المدورة يقربون همزة القطع إلى همزة وصل وقد مر بنا شئ من هذا فى مقطع حسب الشيخ جعفر ومنه فى شعر (عبد الأمير معله) قوله:

”وجع فى دمي مثل حزن المحيط. المحيط الذى فرشته العيون“ فإن كلمة ”المحيط“ الثانية كان حق همزتها أن تقطع ”مثل حزن المحيط. المحيط الذى“ غير أن الشاعر

جعلها همزة وصل على عادة شعراء القصيدة المدورة. ولا بد  
لى أن أقرّ بأن وصل همزة القطع نادر فى أدبنا القديم ولكنه  
ليس مستحيلاً ومنه فى القرآن الكريم (الذين كذبوا  
شعباً كأن لم يغنوا فيها الذين كذبوا شعباً كانوا هم  
الخاسرين) وفيه وصل سبحانه وتعالى همزة "الذين"  
الثانية لسبب بلاغى لم يقف عنده المفسرون والشرّاح  
القدماء. ويلوح لى. بحسب اجتهادى الشخصى أن وصل  
الهمزة هنا إنما كان لإشعارنا بأن الذين كذبوا شعباً  
الثانية جمع عليهم عدم الغناء والخسران معاً وتشعرنا  
بأنهم مسلوبو الإرادة أمام غضب الله وعذابه الذى لا  
يحتمل. كذلك ورد وصل همزة القطع فى الشعر القديم  
وعده العلماء ضرورة شعرية ومنه بيت حاتم طى:

أبوه أبى والأمهات أمهاتنا

فأنعم فذاك اليوم أهلى ومعشرى

ولكن لم يحدث قط فى تاريخ الأدب العربى، أن صار  
وصل همزة القطع ظاهرة بارزة فى شعر عصره بأكمله.  
كما نرى اليوم حيث يكاد يكون قاعدة مطرزة. والواقع أن  
هذا الوصل المستمر يزيد إحساسنا بأن القصيدة المدورة



تعبّر عن شاعر مسلوب الإرادة، فهو لا يفعل الأشياء وإنما  
(تحدث) له تلك الأشياء، في حين يقف هو ولا يتحرك كما  
أن الذين كذبوا شعيباً أصبحوا مسلوبي المشيئة أمام  
عقاب الله، فهم أيضاً واقفون وتتساقط عليهم  
العقوبات الإلهية الرهيبة دون أن يستطيعوا سلوكاً أو  
حراكاً.

كذلك ينبغي أن نقول: "إن خويل همزة القطع إلى  
همزة وصل يشعربأن الأشخاص الذين تتناولهم القصيدة  
بلا بدايات وبلا تاريخ" إن بداياتهم رخوة أو ضائعة أو  
منكسرة وهم بلا ماض قوی يمنحهم الشخصية، بلا  
جذور تجعلهم أشخاصاً فعليين مؤثرين. وعندما تكثر  
همزات الوصل يصبح عالم القصيدة رخواً مائعاً لا  
صلابة له. وهذا ما تشعربنا به القصيدة المدورة أو هذا ما  
أحس به أنا حين أقرأها وذلك لأن همزة الوصل فيها  
خارجة على قانونها المتبع في اللغة العربية والإكثار منها  
لا بد أن يدل على معنى سواء أعرف الشاعر هذا المعنى أم  
جهله.

ب - المظهر الثاني من مظاهر السلبية في القصيدة

المدورة إكثار الشاعر من استعمال الجملة الإسمية خلافا  
للمألوف في اللغة العربية. حيث تكثر الجمل الفعلية التي  
هي أقوى ما في اللغة. ولنلاحظ على سبيل المثال غلبة  
الجمل الإسمية في أشطر (خالد على مصطفى) :

في الصباح تكون المدينة هادئة  
والشوارع خالية  
ورق جرفته المشاوير فوق الرصيف  
قطرات من الضوء جففها بوق سيارة  
والرياح تعابشرني فجأة. يرتدني الزحام الدمشقي  
رأسى بين يدي  
وجفوني في قدمي(٩)

إن تقديم الاسم على الفعل يذهب بقوة هذا الاسم  
كلياً في نظري. فعندما نقول "ذهب زيد" يكون زيد فاعلاً  
قائماً بفعل الذهاب وهذا يمنحه القوة والذاتية  
والشخصية. أما عندما نقول "زيد ذهب" فإن الفعل المتأخر  
يبقى هو البارز في الجملة لأن المهم هو الفعل الذي يمثل  
الحدث وهو القيام. وتقديم (زيد) لا يزيد على أن يسلب زيدا  
قوة الباعلية ولذلك - في رأيي - رفض القدماء أن يجعلوا

زيداً فى قولنا "زيد ذهب" فاعلا. إنه هنا ضعيف. أضعف من أن يكون الفاعل ولذلك جردوه من الفاعلية وسموه (مبتدأ) وعندى أن المبتدئ أقل قوة من الفاعل. وهذه التحليلات النحوية وسواها تخطر لى وأنا أقرأ القصيدة المدورة الجديدة التى تغرم بالابتداء بالاسم كما مرتبنا فى مقطع حسب الشيخ جعفر:

وجهها مثلما كان، يوقفنى، الريح ساكنة  
والحديقة تصغى

وأكرر القول هنا بأن وصل همزة أل التعريف فى أول جملة اسمية يجعل المبتدأ مسلوب الإرادة، باهت المكانة. لقد أصبحت الريح عنصرا ضعيفا فلاقوة لها. يزيد على هذا أن التعبير الصحيح فى عبارة حسب الشيخ جعفر أن يقول "مازال وجهها مثلما كان وقد سكنت الريح وراحت الحديقة تصغى" وهى كلها أفعال، غير أن ولع شعراء القصيدة المدورة بالأسماء جعل حسبنا يصوغ عبارته بادئا بالأسماء.

ج - ومن مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة حذف حروف الربط مثل واو العطف وفائها وسائر الحروف التى

تصل بين الأسماء والأفعال. وتعطى الكلمات دفئاً. وقد رأينا كيف حذف (حسب الشيخ جعفر) واو العطف في قوله: "وجهها مثلما كان يوقفني، الريح ساكنة" وكان حقه أن يقول: "والريح ساكنة" ولنقف عند مثال ثان من شعر (حسب الشيخ جعفر) يحذف فيه الواوات يقول:

أتناول أفكارى فى مقهى مزدحم، أتسكع  
مرات متباطئة، أتوقف قرب مخازن أقمشة  
أو بارات متوهجة، يحلولى أن أبنسم  
فى وجه يتسكع منفرداً مثلى(١٠)

وفيهما نجد الشاعر يحذف كل واوات العطف التى كانت ستضيف شيئاً من الدفء على بروزة المنظر الموصوف.  
د- المظهر الرابع من مظاهر السلبية فى القصيدة المدورة - وفى الشعر الحديث عموماً، لأن هذه الظاهرة ليست خاصة بشعر التدوير - هو أن الشاعر حتى عندما يبدأ بالفعل يسلب هذا الفعل قوته بوسائل أخرى كما يفعل خالد على مصطفى فى أشطر ليست كلها مدورة

هل تهادبنى ضجة العربات؟

هل تسافر فى الشوارع دون إشاراتها؟

هل يقاسمنى قاسيون أعنته

يرتدىنى الزحام الدمشقى

ما عار يفهم وجهى غير الشجر(١١)

هنا بدأ الشاعر بأفعال – وكثيرا ما يبدأ خالد بأفعال – ولكنه عمل على أن يديم غياب إرادته بوسائل أخرى. فالشوارع هى التى تسافر فى الشاعر بدلاً من أن يسافر هو فيها والزحام يرتدى الشاعر بدلاً من أن يرتدى هو الزحام. وهذا أسلوب يقول لنا الشاعر به إن كل ما حوله أصبح أقوى منه. وأنه بات نقطة تخلخل مهزوزة يعبث بها حتى النسيم. والواقع أن هذه السلبية ترد فى شعر نزار قبانى أيضاً ولكنه لا يجعلها تكسر إرادته كسراً فعلياً وإنما هى وسيلة يستعطف بها الحبيبة وذلك حيث يقول:

أبقى فى المقهى منتظراً

عشرة أعوام شمسية

عشرة أعوام قمرية

منتظراً سيدتى الخلوة

تقرأنى الصحف اليومية

ينفخنى غيم سجاراتى

يشيرنى فنجان القهوة (١٢)

ونزار هنا يخبر حبيبته أنه لم يعد يملك السطوة  
الإنسانية على الأشياء وإنما تسطو الأشياء عليه. فهو  
لا يقرأ الصحف اليومية وإنما تقرأه هى. لأنه بات فى  
مثل استسلام كتاب مفتوح لا حول له ولا قوة. وهو  
لا يشرب فنجان القهوة وإنما يشربه الفنجان لأنه ذاب  
حتى صار شرابا يسيل فلا قوام صلبا له. وخالد على  
مصطفى بتعبيره المبدع. قد أصبح مرجأ أمام كل شيء  
حوله. فحتى ضجة العربات تقاومه وتعلن عليه الحرب  
إلى درجة أنه يتوسل إليها أن تعطيه هدنة ويتساءل فى  
خوف منكسر:

هل تهدننى ضجة العربات؟

وحتى الجمل الفعلية التى هى عادة عنصر قوة. تروح  
تعاقب بانكسار متهافنة. موصولة بالعبارات الفعلية  
التالية دونما حرف عطف يفصل. أو همزة استفهام. أو  
رابط من نوع آخر.

هـ المظهر الخامس من مظاهر السلبية فى القصيدة  
المدورة هو غياب القافية التى تنزل وكأنها رصاصة فى  
خاتمة كل شطر. وسأتى بمثال من شعري من قصيدة  
أخاطب بها مسجد قبة الصخرة فى القدس المحتلة وقد  
جئت بقافية فى خاتمة كل شطر:

يا قبة الصخرة

يا جنح ليل فاقد فجره

متى ترى سننفض الغبار

عن وجهنا ونرفع الحصار

متى ترى تقتحم الأنوار

وغنوة الأمواج والخلجان والأغوار

تهمس فى أسماعنا بأعذب الأشعار

هتافها ينبض بالأسرار

فلنبداً الإبحار

قلوعنا والهة والدفة انتظار

وفى المدى جزائر المرجان والمحار(١٣)

وأرجو أن تلاحظ هنا نبذة الغضب الذى تشعله

القافية وهى تشعرنا بأن المتكلمة تأتى بإيقاعات منفعة

محتاجه إن القافية فى هذه الأشطر تقايل قتالا فعليا  
فكأنها تطلق رصاصة فى ختام كل شطر. وينزل حرف  
الراء نزول القذيفة. وإنه لشئ لاشك فيه أن إصرار قدماء  
العرب فى الجاهلية على القافية الموحدة كان يتصل من  
قريب أو بعيد بأنهم قوم مقاتلون والحرب والخصومات  
أساس حياتهم. وحتى الفخر بما وراءه من قوة وعزيمة  
وصلابة كان ينتفع بالقافية الموحدة. ولذلك نجد شاعر  
القصيدة المدورة - وهى تصف وضعاً جزيرانياً منهزماً  
للفرد العربى - قد أدرك بالفطرة أن الأفضل له أن  
يتحاشى القافية سواء أكانت موحدة أم متنوعة لأنها  
لا بد أن تدخل العزم والإصرار والتصميم على قصيدته  
المدورة فى حين أن هذه القصيدة تعبر عن الخوف والهزيمة  
والاستسلام فى واقع الأمر.

مهما يكن من أمر فإن انتشار القصيدة المدورة بين  
الشعراء الشبان وطائفة من شعراء جيلنا مثل عبد  
الوهاب البياتى وعلى أحمد سعيد - الملقب بالاسم -  
(أدونيس) أمر يمتلك دلالات اجتماعية وسياسية معينة.  
فهو يشير إلى أن الشاعر الحديث يحس بأنه مسلوب



الإرادة حتّ ظل موقف تسيطر فيه الامبريالية التي  
تعترف بعدوتنا إسرائيل وتؤمن بما تسميه حقها في  
البقاء ويتساءل هذا الشاعر العربي في شك حزين: هل  
أستطيع أنا أن أحارب الامبريالية؟ ولو أجاب الشاعر بنعم  
على هذا السؤال لربما نضاعل استعمال القصيدة المدورة  
تضاهياً ملحوظاً. وزال البدء بهمزة الوصل. ولكن المواطن  
العربي خائف ولا يحس أنه قادر على شيء، فليس الأمر  
مجرد كون أمريكا تؤيد إسرائيل وحميها حماية مستميتة،  
وإنما يمضى أبعد من ذلك، لأن طائفة من أنظمة الحكم  
في البلاد الإسلامية والعربية تعترف بإسرائيل في  
حقيقتها، وإن تظاهرت أمام شعوبها أنها تخارها  
وكل هذا يرهب الشاعر اليافع فيلجأ إلى القصيدة  
المدورة بكل ما وضعه فيها من مظاهر السلبية.  
ذلك أن القافية – التي هي عنصر القوة والقتال في  
القصيدة قد كسرهما التدوير وطردها خارج ملكته، وهمزة  
القطع القوية الشخصية التي تثبت صمود الشاعر  
تنحول إلى أختها همزة الوصل الرخوة الضعيفة  
المستكنة. وتكثر في هذه القصيدة المدورة الجمل

الاسمية، كما يحصل فى اللغات الأوربية . خلافا لطريقة اللغة العربية التى يكثر فيها البدء بالفعل. وإن وجد البدء بالاسم فى حالات خاصة أيضا.

ثم إن الشاعر عندما يأتينا بتدوير فى ختام كل تفعيلة يصبح كالمحاصر، ويشعرنا أنه عاجز عن السيطرة على الأشياء كما يسيطر الشاعر الذى لا يحبسه التدوير هذا الحبس المتواصل. إن كل تفعيلة فى القصيدة المدورة تكاد تأتى بتدوير أو لنقل إنها تصبح بأعلى صوتها إنها لم تكمل بعد. وإنما تحتاج إلى التفعيلة التالية لى تكتمل. وكأننى بالقارئ يرتاح إلى الوعد لحظة خاطفة لعل التفعيلة التالية تأتى بانفراج الأزمة ولكن الشاعر يخيبنا لأن التفعيلة القادمة هى نفسها محتاجة إلى التفعيلة التى بعدها. وهكذا يعطينا الشاعر تفعيلات ناقصة يتمسك بعضها ببعض فى شبه خوف وضيق بحيث تذكرنا ببيت شوقي الجميل:

قف بتلك القصور فى اليم غرقى

مسكاً بعضها من الدُّعر بعضا

إن النقص متواصل، غير متناه ، نقص يبدو ناقصا ولا

يصل إلى تكامل مطلقا. والإنسانية تخاف النقص وخس أنه يهدد مصيرها إنها لا ترتاح إلى توالى الحاجة وهذا فى الواقع هو إحساس شاعر القصيدة المدورة الذى ثبت لى عبر قراءتى المتصلة أنه إنسان قلق مززع لا يستقر له قرار. إن حركاته رتيبة لا تصدر عن شعور لأنه أصبح يخاف حتى الشعور وهذا ما تعبر عنه مقطوعة (حسب الشيخ جعفر) التى سبق أن وقفنا عندها فلنعد إليها ولنراقب الأفعال المتتالية التى تصدر عن الشاعر وهى كلها أفعال خالية من الإرادة لأنها لا تزيد على أن "حدث" للشاعر أو "تقع" له فى حين يبقى هو سلبيا دون أن يستطيع أن يعيشها بكيانه كله ويحسها إحساسا طبيعيا يقول حسب:

أرى الخافلات الأخيرة تهجر موقفها  
أرتدى معطفى وأغادر غرفتى. البهو منطفئ  
والخفيرة تنصحنى أن أغطى رأسى من البرد  
أشكرها مسرعا  
أتوقف عبر الحديقة  
أسمع خطأ بطيئا ومقتربا

أتبينها فى الضباب الخريفى

منذ أسابيع أرقب نزهتها عبر نافذتى

ما للشاعر هنا، عبر هذا كله؟ إن حركاته بلاسعادة أو أنه لا يفهم لها معنى، وأفعاله ليس لها طعم. إنه يتحرك حركةً رتيباً لا إرادة خلفه، وكل هذا تبوح به ألفاظه حتى الحافلات التى تتحرك إنما تتحرك فى سلبية فهى لا تغادر لأنها تهدف تحقيق شئء بالوصول إلى غاية، وإنما حركتها مجرد هجران لموقف بسبب الضجر والضيق، وذلك مثل كون الشاعر يرتدى معطفه ويخرج لمجرد الرغبة فى التغيير لا لتحقيق هدف. ذلك أنه منذ أسابيع كاملة راكد فى غرفته يرفض أن يسلك، فهو يرقب حبيبته جوب الحديقة كل يوم دون أن يخرج إليها فى حين أنها تنتظره وتلاحظ الضوء المنبعث بحيث عبر عن خلو حياته من المعنى وانطفاء الهدف وراء حركاته انطفاء تاماً. مهما يكن من أمر فسوف أقتطف فيما يأتى مقطعاً من قصيدة عبد الوهاب البياتى "سيرة ذاتية لسارق النار" وفيها تتجلى كل ظواهر السلبية التى أشرت إليها فى القصيدة المدورة:

كانوا يجمعون ورود الخريف من مقابر المدارس الشعرية  
الدراسة الخصيان كانوا يمدحون خدم الملوك فى  
الأقفاص

كان سارق النار مع الفصول يأتى حاملاً وصية الأزمنة  
الأنهار

يأتى رائياً، يهجس فى سباق خيل البشر الفانين  
فى توهج الأرض التى حل بها، بالرجل الشمس وبالقيثارة  
المرأة حرين من الأغلال، يستبصر أمواج التواريخ  
وأحزان سلاطات الطيور الحجر الموتى على بردية يكتب  
أسماء أميرات بخارى حاملاً وصية البحر إلى الطفولة  
المساجد الأسواق، قال وهو فى معطفه الطويل  
كالمسلة

المصرية النخلة فى الكونكور(٤١).

ماذا نفهم من هذا؟ الهميزات المكبوتة بالوصل تشعر  
بأنها أشخاص منقطعو الرؤوس لابدائية لهم، أو هم  
أشخاص بلا جذور تشدهم إلى ماض من أى نوع والماضى  
هنا ضباب مبهم والأسماء المجردة الكثيرة موحشة يضيع  
بينها القارئ المروع مثل "المدارس، الدراسة، الخصيان، الخدم

الملوك، الأزمنة، الأنهار، الرجل، الشمس، القيثارة، المرأة،  
التواريخ، الطيور، الحجر، الموتى، الطفولة، المساجد، الأسواق،  
المسلة، النخلة، الكونكورد، وكل هذه الأسماء توحى بأن  
الحياة تجرى مسرعة دون أن تبالى بالشاعر أو تقف عنده،  
أو أن تكون مفهومة لديه بأن تبوح له برموزها إن القارئ  
يحس أن عبد الوهاب يكرر هذا الحشد الفخم من الأسماء  
المجردة لأنه ضائع بينها لا يجد نفسه، وهذا شأن شاعر  
القصيدة المدورة غالباً فهو يحدثنا بالرموز فيقول لنا  
بصوت خافت مروع بأنه ضائع، شريد، غريب لا استقرار له  
ولا فرح، ويخبرنا بلا تصريح أنه مسلوب الإرادة لا عزم له  
ولا قدرة على تغيير الأشياء، إنه يتمنى أن يجرف الحواجز  
فى حين أن الحواجز هى التى تجرفه وهو بلا حول ولا قوة،  
وتعاقب الأشياء فى القصيدة المدورة يتم بسرعة مذهلة  
حتى يحس القارئ والسامع بأن انتشار التدوير بين  
الشعراء ليس إلا وسيلة غير واعية يعبرون بها عن  
إحساسهم بالذل السياسى أمام إسرائيل وأمريكا، وعن  
شعورهم بالقهر والكبت والانكسار والافتقار إلى  
العزيمة والصمود، وهذه هى، فى الواقع، مواقف كثير من

المواطنين بحيث يصبح علينا نحن الشعراء أن نرفع الراية ونقاتل هذه السلبية الحزيرية التي انتشرت بيننا. وأنا شخصيا أرانى لا أخاف على قضيتنا الفلسطينية أمريكا لأننى أؤمن أعمق إيمان بأننا لا محالة منصورون إذا قاتلنا ولنسوف نقاتل. ولكننى أحزن حين أرى ببارق اليأس والخذلان والآنكسار مرفوعة على قمم الشعر الحديث. ولست بهذا أنتقد شعراءنا. على العكس، إنى أعتقد أن القصيدة المدورة ظاهرة تدل على الإبداع والحس العميق لأن الشعراء الذين طوروها واستعملوها قد استطاعوا أن يعبروا أصدق تعبير، وإنما الذى أدعو شعراءنا إليه أن يتبينوا عرق الهزيمة والاستسلام الحزيراني فى شعرهم ويحاربوه ليطلعوا علينا بالشعر المقاتل الصامد الذى يحمل الصاروخ والمدفع فى وجه هذه الشرزمة الصهيونية الذليلة الطاغية، والطغيان حين نتبينه لا يأتى إلا من الذل الكامن فى أعماق النفس، لأن الإنسان القوى الشخصية لا يطغى.

وفى ختام هذا الفصل أود: "أن أقول" إن من الجائز - فى نظرى - أن تخرج القصيدة المدورة من تأزمها الذى

وقفنا عنده فى هذا العرض الموجز. ذلك أننى أرى أن  
تخلص الشاعر من مظاهر السلبية التى أجصيتها وغيرها  
ما لم أقف عنده. قد ينقل القصيدة المدورة من مدار إلى  
مدار. وما يشجع على هذا الأمل القصائد المدورة التى  
قرأتها للشاعر الموهوب (خليل الخورى) فى مجموعته  
أغانى النار" فإن فيها نبضاً متفائلاً يدل على أن الأزمة  
يمكن أن تنفجر فتخرج القصيدة المدورة من قبرها الكئيب  
إلى شىء من النور.

ومع ذلك فلست أرى - من الضروري - أن يتمسك  
الشاعر فى عصرنا بالتدوير إلى مثل هذا الحد. بل  
الأحسن عندى أن تقسم التدويرات على مقاطع تنتهى  
بوقفات وقواف. خاصة فى الشعر الذى ننظمه  
لفلسطين قضية المصير الإسلامى والعربى. وأخيراً أحب  
أن أرسل تحية إلى كل شعراء القصيدة المدورة راجية أن  
يكون صوتهم الجميل أحفل بالأمل والإيجابية والحياة.



## الهوامش

- (١) مجلد ديوان بدز شاكر السياب . طبع دار العودة (بيروت في ١٩٧١) ص ١٥.
- (٢) ديوان عبد الوهاب البياتي / طبعة دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص ٢٧٣.
- (٣) كتاب "قضايا الشعر المعاصر" للمؤلفة . الطبعة الخامسة . دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٩) ص ١٢١.
- (٤) مجموعة "أغاني النار" للشاعر خليل خوري . دار الطليعة للطباعة والنشر (باريس ١٩٧٧) ص ٥٣.
- (٥) مجموعة "عبر الحائط في المرأة" للشاعر حسب الشيخ جعفر (بغداد ١٩٧٧)
- (٦) جريدة العراق . بغداد . الثلاثاء ١٠/٢٥/١٩٧٧م وفيها تلخيص لمحاضرة ألقاها طراد الكبيسى تحت عنوان "ظاهرة التدوير في القصيدة الحديثة"
- (٧) قصيدة نزار قباني المعنونة "قصيدة غير منتهية في تعريف العشق" من مجموعته الشعرية "أشعار خارجة على القانون"
- (٨) كتابي "قضايا الشعر المعاصر" الطبعة الخامسة . دار العلم للملايين (بيروت ١٩٧٨) ص ١٢٠.
- (٩) مجموعة "البصرة حيفا" للشاعر خالد علي مصطفى (بغداد ١٩٧٥) ص ٧٩ - ٨٠.
- (١٠) مجموعة "زيارة السيدة السومرية" للشاعر حسب الشيخ جعفر (بغداد ١٩٧٤) ص ٧٧.
- (١١) مجموعة البصرة حيفا للشاعر خالد علي مصطفى . بغداد (١٩٧٥)

- (١٢) مجموعة "قصائد متوحشة" للشاعر نزار قباني، الطبعة الأولى  
(بيروت ١٩٧٠) ص ١٦٢.
- (١٣) مجموعة "للصلاة والثورة" لنازك الملائكة، دار العلم للملايين (بيروت  
١٩٧٨) ص ١٥٦.
- (١٤) مجموعة (سيرة ذاتية لسارق النار" للشاعر عبد الوهاب البياتي  
(بغداد ١٩٧٤) ص ٧٤.

## الباب الثاني

---

معالم عليّ حرب الشاعر



## الفصل الاول

### رسالة إلى الشاعر العربي الناشئ

”إلى الشعراء الناشئين الذين كتبوا إليّ يسألونني  
كلمة توجبه ونصح تعينهم على درب القوافي“  
أيها الشاعر البافع.

كتبت إلى على غير ما معرفة، تسألني أن أوجهك  
في دروب اللحن، ومزلق الوزن، والته الجميل الذي يسمونه  
لغة الشعر. وقد أحسست نفسك المتفتحة أن حماسه  
الشعر جمّعك بي ولو لم ألتق بك. وأن إنسانية الجمال  
الرفيع، وقريبي الفن، وروحانية النغم، حرية بأن تكون  
بطاقتك التي تقدّمك إليّ. وكان اندفاعك الطيب هذا  
جميلاً، لما ينبىء عنه من أصالة الشاعرية ولهفة  
الطموح. وتسلمت رسالتك وتريثت أشهراً وسنوات لا  
أجيب عنها. ولم يكن ذلك عن سوء لقاء مني لك —

فقد تلقيت الرسالة محتفية - وإنما كان سببه؛ حرصى  
على أن أعطيك جواباً وافياً تنتفع به فى جنب ما يحف  
بك من مزالق شعرية. وما كان ذلك يتاح لى إلا بعد  
انصرام هذه الأشهر والسنين التى أنضجت تجربتى الخاصة  
وبصرتنى بطبيعة الظروف الاجتماعية التى خف بالشعر  
فى وطننا العربى اليوم. ومثلها لا يحكم عليه فى يوم  
أو أسبوع وإنما لابد له أن ينمو فى النفس الملاحظة كما  
تنمو البذرة ، بطيئة مترفة، لا يستعجلها شىء غير دافع  
الحياة. وهأنذا أجيبك على رسالتك، لعلك تجد فى رأى  
ما يعينك على ارتقاء هذا الطريق الروحانى الصاعد إلى  
ذرى الخيال، وقمم الفكر والجمال.

وأول ما ينبغى لك أن تدركه أنك شاعر، وأن للشعر  
وظيفة خيرىؤها إلى الحياة والكون. وقد لمس الله  
نفسك لمسة النغم لكى تكون نبعاً من منابع القوة  
والجمال فى هذا الوجود. شأنك فى ذلك شأن ضوء القمر  
الذى ينير المسافات الغامضة فى ظلمات الليل، وشأن  
الأنهار الباردة التى تتحدر وتغسل الغبار والجذب والعقم  
والجفاف. وشأن فجر ندى يطلع على الدنيا فيصحبها

من سباتها. وإنما نشبه الشعر بهذه القوى لأنه - مثلها  
- عنصر من عناصر الطبيعة له سطوتها وسحرها. ولقد  
منحت القدرة على الرؤية المدركة والتعبير عنها لتكون  
صوتا من أصوات الله الكريمة فى الوجود. وظيفتك أن تدل  
على منابع الجمال فى الأشخاص والأشياء وما لم تدرك  
من أنت. ولماذا وَهَبْتُ البشاعرية فلن يتاح لك أن تبلغ  
الرسالة.

أنت يا شاعر طائر الجمال فى هذا الوجود. تبحث عنه  
فى الطبيعة بما تصوره فى شعرك من مظاهرها ودلالاتها  
وأسرارها. وتبحث عنه فى النفوس بما يأسرك من صفائها  
وعمقها وجدها وحالاتها النفسية وتناقضاتها وأهوائها.  
وتبحث عنه فى المواقف، فى صور البطولة والفداء  
والتضحية. فى حنان الأمومة وسخاء البذل العاطفى  
فى نبل التعاون، وكرامة الصدق، وعظمة الصمود، وروعة  
الصبر، وجمال العبد. إن الجمال يأسر روحك حيثما  
وجدته فتتغنى به. وتتشدد له فى شعرك الصور  
المنغومة والأجواء. ومن حق هذا الجمال عليك أن تخلص له.  
فإذا فعلت. تفتحت أمام بصيرتك قوى مذهلة تزيد

شاعريتك قوة واقتدارا. وسرعان ما سيتكشف لك القانون الأعظم فى حياتك وحبابة الإنسانية وهو أن الأخلاق أعلى صور الجمال فى الخليفة. وإنما الفرق بين الاثنين ظاهرى وحسب. أما الجمال فهو شئ محسوس يدركه البصر وأما الأخلاق فهى الجمال المعنوى الذى لا يرى وإنما تتجسسه النفس المرفهة ويدركه العقل. ولذلك كان إدراك الجمال المحسوس أيسر على الأغلبية من إدراك الجمال الأخلاقى. وأما أنت يا شاعر فقد وهبك الله قدرة الرؤية، فأنت تلمح الخافى والمبهم والبعيد ومن ثم وقعت عليك رسالة البيان والتعبير والكشف، تلين بها النفوس الغليظة، وتكشف الحجب عن العيون التى تنظر ولا ترى، وتبذر فى القلوب والعقول بذور الخير والمحبة والعمل والقوة.

ولابد لك، عند هذا المشرق، أن تلاحظ أن رسالتك لا تشبه رسالة الواعظ إطلاقا، لأن هذا يدعو إلى الأخلاق دعوة صريحة بالترغيب والترهيب والبرهان والمثل وأما أنت فشاعر لا تعظ بل تغنى، ولا تدعو إلى شئ وإنما تنفعل وخيا وتندفق. إن وسيلتك هى الصور الأخاذة والرموز



الموحية، واللغة الشفافة التى تكشف بالظلال والألوان أكثر مما تكشف بالكلمات. ومواعظك الموسيقية الملونة لا تؤدى مغزاهـا صريحاً وإنما تمنحه للقارئ المـرهف الذى يلتقطها من إحياء القصائد وجوها. وبسبب هذا ينبغى لك أن تتعلم كيف ترقى إلى مستوى التعبير عما تنبض به ذاتك الصامتة العميقة فى ساعات الكشف والمعاناة دون أى التفات إلى السامع أو القارئ أو المجتمع. إن الشاعر القومى الأعظم هو الذى يعبر عن نفسه فيجىء شعره معبراً عن قومه جميعاً. وعن الإنسانية نفسها. فى أعماق النفس المتخلقة الصادقة تحى الحدود بين الفرد والمجتمع ويصبح الواحد كلا. والكل واحداً.

واعلم، أيتها الشاعر الناشئ، أن الشعر معاناة روحية موصولة يصحب فيها الشاعر ذاته، ويعيش متفتح النفس بحيث ينبض قلبه مع الطبيعة والحياة بكل ما فيهما من عمق ومعنى ومثل هذه المعاناة الخصبة لا تستطيع أن تعيش فى الضجيج، وإنما لابد لها من الصمت والعزلة. والفراغ. لكى تنبثق ورودها وينضج عطرها. ولذلك تحتاج إلى أن تتيح لنفسك شيئاً من انفراد تستسلم فيه إلى

التأمل، وحياة الفكر واحتشاد الشعور. ومن لم يمنح نفسه ترف الأحلام وسكون العزلة لم يستطع أن يسمع صوت الله فى نفسه. ومن ثم لم يستطع أن يبدع الشعر العظيم. وليست هذه دعوة إلى ما يسمونه بالبرج العاجى – وهو اصطلاح مترجم عن الانكليزية Ivo-ry Tower – لأن عزلة الشعر لا تقتضيك أن تقضى عمرك وحيدا وإنما نريد أن نجد لنفسك وقتا فى اليوم أو اليومين تنصرف فيه إلى عالمك الروحى والفكرى لتجمع ورود ذاتك. وسرعان ما ستنهض فى نفسك عوالم سحرية ومثل ما تلبث حتى تضى على الوجود غلالة من الخير والجمال والموسيقى والألوان. ولابد لك خلال ذلك من الصلة المستمرة بالحياة والناس من حولك. فإن ذلك هو الشرارة التى تلمس شاعريتك فتلهبها وتلهمها. وأنت إنسان شاعر. مكانك بين الناس. على طريق العمل والهدف والحياة.

ثم، بعد أن تناولنا هدفك ورسالتك فى الكون، ننتقل إلى الحديث عن نظرتك إلى شاعريتك وهى النظرة التى تساعدك فى حياتك الشعرية والقاعدة الذهبية

التي ينبغي أن تلمسك بها هي أن تضع لنفسك  
مقياساً شعرياً عالياً كل العلوبحيث يقتضيك الوصول  
إليه دأباً وسهراً قد يسر العمر كله. فكلما ارتفع  
مستوى شاعريتك أحسستها مازالت دون ذلك المقياس .  
واندفعت تلمس الوسائل للارتفاع. وبذلك تستمر في  
الصعود إلى أعلى خطوة خطوة. فإذا التزمت هذه  
القاعدة كانت لها نتائج ثلاث خطيرة ذات أثر كبير في  
نمو شاعريتك. وسمعتك وأنا أدرج هذه النتائج ليتاح لك  
تأملها:

١- هذا المقياس العالي سيحميك من الغرور الذي هو  
الصفة الشائعة في أوساط الشعراء الضعفاء. فكلما  
أعجبتك قصيدة لك تذكرت مدى بعدك عن مقياس  
الجودة فارتدت إلى التواضع والتقويم السليم لنقص  
شعرك. وبذلك تنهياً للارتفاع خطوة في قصيدتك  
التالية. إن إحساسنا بالضعف هو الخطوة الكبرى نحو  
تصحيحنا له. وإنما الصعوبة في أن نصل إلى ذلك  
الإحساس والغرور. أيها الشاعر الموهوب. عدوك اللدود.  
ليس لك عدو أخطر منه. فهو يتآمر عليك في صمت

لكى يقتل موهبتك ويبدد قواك الشعرية. وما من شاعر  
عظيم قط إلا كان أميل إلى رؤية معائب شعره من رؤية  
محاسنه وذلك من دون أن تضعف ثقته بنفسه ذلك  
الضعف الذى يقتل الحيوية ويميت القدرة. ولسوف  
يسوقك هذا المقياس العالى إلى أن تتفوق على أقرانك  
وشيكاً فيعينك ذلك على استكمال ثقتك بنفسك  
وثباتك على طرق التواضع والعمل.

أ- سيمنعك مقياسك العالى من أن تندفع إلى الرد  
على كل ناقد يقول كلمة حق فى شعرك يشير فيها  
إلى ضعف أو يصحح خطأ. فإن هذه خصلة شاعت اليوم  
فى صفوف زملائك الناشئين فتجد الواحد منهم يتربص  
بالصحف، فما يكاد ناقد يكتب توجيهها له، حتى يدبج  
مقالاً فضفاضاً يبرز فيه معائبه بالحق والباطل وقد  
يهاجم الناقد ويشكك فى نزاهته ومثل هذا المسلك من  
الناشئ يدل على الغرور والطغيان معاً، دون أن يخلو من  
قبح الثناء على النفس وهوانه. أما أنت فإن نموذجك  
العالى سيجعلك مستعداً دائماً لرؤية موضع الحق فى  
آراء النقاد الذين يتناولون شعرك. وربما عكفت على

دراسة مآخذهم عليك، لعلك تنتفع بها في تقويمها.  
وقد جدها آراء سطحية أو متجنية، فلا يغير ذلك من  
مسلكك الهادئ الواثق، ولا يدفعك إلى الرد. وذلك لأنك  
تدرى أنك ناشئ لا تخلو نظرتك من الفجاجة والحماسة،  
ولأن خلقك الطيب ينفرك من الدخول في مجادلات  
عقيمة على صفحات الصحف، تفسد القارئ العربي  
وتضيع وقته، ولأنك تمقت أن تكون أنت الذي يدافع عن  
شعرك، وتؤثر أن يجيء ذلك من سواك. وبعد فأنت تدرى  
أنك تحتاج إلى الوقت في تثقيف نفسك، وإرهاق قدرتك  
على الرؤية والتعبير، واختزان الصور والمشاعر، فكم  
تخسر حين تنفق الوقت في كتابة مقال تدافع فيه عن  
نفسك. أليس إبداع قصيدة جديدة خيرا لك من ذلك  
وأنبىء؟

٣- والنتيجة الثالثة لعلو مقياسك هي أنك ستجد  
نفسك زاهداً في شعرك الأول، وبخاصة في مجموعة  
شعرية مستقلة، لأنك تخشى أن تنصرم السنوات،  
وتنضج شاعريتك، فتندم على مجموعتك الأولى وتراها  
مزرية بك. ولسوف تجد حولك دائماً من يزين لك النشر

المبكر. لأنك تعيش فى عصر جوع مطابعه ، وتبحث  
جرائده اليومية عن أى شىء تملأ به فراغ صفحاتها فلا فرق  
عندها بين الورد والبصل فمن لم تكن له شخصية  
قوية حميه من إغراء المطبعة وقع فيها. ولسوف تتعلم  
تدريجيا. أن تميز الجهة التى يصح أن تقبل منها  
التشجيع والدعوة إلى النشر. وأما قبل ذلك. فستكون  
قاسياً فى نقد نفسك فلا تتردد فى إتلاف أية قصيدة  
عاطلة من القيمة. أو باردة. الروح. أو قلقة الجو. ليسير  
طريقك الشعري إلى أعلى دائما لا يتوقف ولا يحدد.

على أن المقياس العالى قد لا يكفى لحماية من  
الأحاييل الخفية المبتوثة فى الوسط الأدبى حولك. وأخطر  
تلك الأحاييل ما اتخذ شكل الفكرة الأدبية الشائعة.  
ولذلك ينبغى لك أن تعيش منتبهاً. فلا تقبل أية فكرة  
متداولة إلا بعد النظر فيها. والتثبت من صحتها. فمن ذلك  
، الفكرة القائلة بأن الشاعر لا يقوى على رؤية عيب فى  
قصائده ولا على تفضيل واحدة على أخرى. لأنه يحبها  
جميعا كما يحب أولاده. إن شيوع هذه الفكرة فى أوساط  
الشعراء قد يشل قدرتك على فحصها. والواقع أنها

مظهر واضح لما تتصف به طائفة من الشعراء من  
سذاجة الجهل وغرور الضعف الأدبي. وأما الشاعر الموهوب  
المدرّك فإنه قد يؤثر من شعره قصيدتين أو ثلاثاً ثم يتلف كل  
ما عداها بما نظم في عام كامل. وليس ذلك عن قسوة  
منه، وإنما سببه أنه - ينظر إلى الذرى العالية ويرفض  
الوقوف على السفوح، فلا يرضى بما هو دون الجودة.  
ولعلك تلاحظ أن تشبيه القصائد بالأولاد تشبيه فاسد مغرور  
فإن الله الذى خلق الأولاد أكمل قدرة وأعظم قنا وأروع  
لمسة منا نحن الذين "نصنع" القصائد.

ومن هذه الأفكار السطحية الشائعة فى الوسط الأدبي.  
قولهم "إن صدق الشاعر فى التعبير عن مشاعره هو  
السر الأعظم فى إبداعه فكأنهم بهذا يضعون الصدق  
على مستوى الجمال، وكأن الشاعر يستطيع أن يبلغ  
منستوى الإبداع بمجرد أن يعبر عن نفسه تعبيراً صادقاً.  
وحذار أيها الشاعر الناشئ من أن تصدق هذه الخرافة  
الشائعة، فإنك قد تنظم القصيدة الصادقة كل الصدق  
ثم لا تستطيع أن ترفعها عن مستوى الركاكة وضعف  
النأليف وسقم المحتوى. لا بل إنك قد تنظم القصيدة

الصادقة فى تصوير مشاعرك ثم لا تكون قصيدتك  
صادقة فنيا. وسبب ذلك أن الصدق الفنى الذى يرفع  
القصيدة شئ لا صلة له بصدق الشاعر فى وصف  
إحساسه. وإنما الصدق الفنى أن تعبر القصيدة عن معانى  
الحياة الكبرى فى خطوطها العريضة. ومثل ذلك لا  
يستطيعه إلا شاعر ناضج. لأن الشاعر الناشئ قد يكون  
فج الشاعر بحيث يتعارض إحساسه مع الدلالة العميقة  
للحياة والكون أضف إلى ذلك أنك قد تكون أحياناً فرحاً  
فتجلس لتصف شعورك بالشعر. حتى إذا فرغت وجدت  
بين يديك قصيدة كئيبة الروح يقطر الدمع من كل كلمة  
فيها. وتعليل ذلك أنك وأنت فرح لا تخلو من أن تجد فى  
قعر نفسك كآبة فكرية عائمة تلح أن تعبر عنها. ففى  
أعماق النفس تعيش حالاتنا النفسية جميعاً وتختلط  
تجارب الفرح والحزن والغضب والرضى اختلاطاً يجعل تعبيرنا  
عنها جميعاً صدقاً خالصاً لا ريب فيه.

ثم تتناول دراستك التى تنهى بها لمستقبلك  
الشعرى. وأول بند ينبغى لك أن تدرجه فيها هو دراسة  
العروض العربى. فإذا ما أحسست فى نفسك علامات



الموهبة الشعرية فبادر إلى اقتناء كتاب أو كتابين جيدين  
فى علم الأوزان واشتد فى دراستهما وحذار من أن  
تصغى إلى ما يشاع فى عصرنا من أن الشاعر الملهم يولد  
عالماً بالأوزان فلا يحتاج إلى دراستها فإن هذه فكرة  
مترجمة من الآداب الغربية وقد أساءت إلى شعرنا إساءة  
واضحة. ولو صحت لكان معناها أن سبعين بالمائة من  
شعرائنا اليوم غير موهوبين لأنهم جميعاً يرتكبون أغلاطاً  
عروضية غير هينة. والمضحك أن هؤلاء الذين يرتكبون  
الغلط فى الوزن هم أحياناً الذين يفخرون بأنهم لم  
يدرسوا العروض.

وحقيقة الأمر فى هذا الموضوع أن الشاعر الموهوب  
يستطيع أن يضبط الأوزان بكثرة ما يقرأ من الشعر  
السليم. ولو دون أن يحفظ أسماء البحور وتفعيلاتها  
وتشكيلاتها. وإنما المحذور أن هذه القراءة ينبغى أن تبلغ  
من السعة والكثرة درجة قلما يطيقها شاعر معاصر.  
فضلاً عن أن فى عروضنا العري أوزاناً معينة لا تجد لها  
استعمالاً إلا ما ندر فى زوايا الكتب. فمهما كان  
حظك من الاطلاع. بقى علمك بها لا يكفى لمعرفة

وضبطها ومن ثم فإن الطريق المختصر إلى ضبط الوزن أن تبدأ حياتك بدراسة بحوره لكى تفرغ منها وتتفرغ للإبداع الشعري" وستجد نفسك مقتدراً على تصرف عظيم فى الأوزان والضروب والتشكيلات بما مرنت سمعك الشعري وأرهفت ذائقتك وستتاح لك - وأنت تنظم قصائدك الأولى - حرية كبيرة فى اختبار الوزن الملائم لها والطريقة المثلى لدراسة العروض أن تجرب النظم - مجرد التمرين - على مختلف البحور وتشكيلاتها وما يلحق بها من أوزان، وأشكال مثل الدوبيت والبند وسواهما. وستجد فى تمارينك هذه لذة شعرية لا يعرفها إلا من مارسها وحذار من أن تصغى إلى سخرية المعاصرين من فنون التشطير والتخميس والإجازة ونحوها، فإنها قادرة على أن تنمى قدرتك على استعمال الأوزان وتنشط شاعريتك وتعينك على فهم أجواء القصائد التى تشطرها أو تخمسها. وأنا أنصح لك بأن تجرب هذه الفنون والأساليب والأشكال جميعاً خلال سنوات الصبا ومراحل الشعر الأولى. وذلك كله لغرض التمرين ولإتماء قدرتك على إخضاع تلك الفنون للأفكار الحديثة المعاصرة. ولعلك

تدرك أن هذا الشعر المنظوم للتمرين لن يستحق النشر  
— إلا نادراً — فإذا كنت شاعراً موهوباً فستحتفظ  
بتمريناتك الشعرية فى دفتر للذكرى ترجع إليه التماساً  
للمتعة والتذكار.

ولعلك تسأل: إذا كانت هذه الأوزان غير مستعملة فى  
شعرنا المعاصر فما نفعها لى ؟ ولماذا أنفق وقتى فى  
التمرين عليها؟ والجواب أنك لا تدري لعل وزناً منها يمس  
وتراً خصباً فى نفسك فتستخرج منه — بعقريه فىك —  
شكلاً شعرياً جديداً يهز عصرنا ويشيع الضياء فيه؟ إن  
دراسة العروض الكامل ستصقل حاستك الشاعرة  
وتمنحك قدرة موسيقية لا تتخيلها ولن يستطيع إبداع  
الأساليب الجديدة فى الوزن إلا من درس العروض دراسة  
جديدة. وما تراه من غلط ونشاز وركاكة فى الشعر  
المعاصر. فهو يرجع إلى جهل أغلب شعرائنا بالأوزان  
وانخداعهم بفكرة "الشاعر الملهم" الذى يولد عالماً  
بالعروض فلا يحتاج إلى دراسة.

ولا أظنك — أبها الشاعر الناشئ — إلا سائلاً عن الشعر  
الحر وما تتخذه من موقف إزاءه فاعلم أن هذا الشعر

الجديد ليس إلا أسلوبا استحدثناه فى رصف أجزاء عشرة  
من أوزاننا العربية، فهو يركز إلى التفعيلات العربية وإلى  
الشطر وقواعد التدوير والزحاف والعلل والضروب وسواها  
ما تجد فى عروضنا ومن زعم لك أن هذا الشعر ليس  
موزونا، فهو لا يخلو أن يكون أحد ثلاثة: إما مكابراً ينكر  
وجود الوزن وهو يدعى أنه موجود، وإما جاهلاً بالعروض  
العربى، وإما واهماً لا يميز بين الشعر الحر الموزون والنثر  
المسمى خطأ بـ (قصيدة النثر) وفى كل الحالات تستطيع  
أن تقحم هذا الزعم بمجرد أن تتناول قلماً وورقة وتقطع  
الشعر الحر إلى التفاعيل العربية الدارجة على طريقتنا  
المعروفة.

ومع ذلك فإن عليك أن تدرك أن الشعر الحر - على  
صورته العروضية الصافية التى ندعو إليها - يكاد يصبح  
نادراً فى شعر الناشئ لأن كثيراً منهم وقعوا منه فى  
شرك قادهم إليه جهلهم بالشعر العربى، وضعف  
مواهبهم ونقص ثقافتهم وهؤلاء مازالوا يحرمون عصرنا  
فرصة طيبة يتذوق فيها أسلوباً رائعاً فرعناه من  
أسلوب الشطرين القديم. وقد أدى شعرهم الركيب

المفعم بالغلط إلى استفزاز الرأي العام الأدبي فاتخذ منه موقف المعادى، وراح الجانبان يتبادلان السباب فكانت معركة فى غير معترك يوجه العتاب فيها إلى الطرفين.

ماذا إذن يكون موقفك من الشعر الحر، وأنت تقف على أول درجات الشعر متحمساً، مخلصاً، راغباً فى أن تجمع بين التجديد المعاصر وروح الوزن العريق؟ عليك أن تتذكر أولاً أن الشعر الحر - فى صورته المثلى - لا يهدف إلى القضاء على أسلوب الشطرين وإنما هو أسلوب مكمل له، فيه استرسال وانطلاق يجعله ملائماً لموضوعات عصرنا. ومن ثم فإن الاختصار عليه، ونبذ الشطرين قد يحد من آفاق الشاعر المعاصر فلا يصفه كما يرجو وإنما يسبى إليه.

واعلم ثانياً أن الشعر الحر ليس أسهل من شعر الشطرين كما يزعم أنصار القديم، وكما يتوهم أرباب الشعر الحر أنفسهم، وإنما هو فى حقيقته أصعب، ووجه صعوبته واضح، فأنت - فى شعر الشطرين - تملك للشطر طولاً ثابتاً لا يتغير فى القصيدة كلها، فيساعدك هذا الثبات وتكرار نموجه شطراً بعد شطر

على حفظ الوزن من الشطط والخروج. أما فى الشعر الحر فإن عليك أن تنوع أطوال الأَشطر بزيادة عدد التفعيلات وإنقاصها بشرط أن تلتفت التفتات واعيا الى الضروب الحرة فلا تشوّه موسيقاها بتفعيلة ناشزة. وهذا المحذور لا يصادفك فى شعر الشطرين حيث ضرب القصيدة ثابت يغنيك عن الانتباه له والتفكير فيه. وهكذا تجد نفسك - وأنت تنظم القصيدة الحرة - واقفا أمام " الحرية " وجهها لوجه. وكل حرية تنطوى على مخاطرة وعلى مسئولية حتى فى الشعر والعروض ولنسوف ينكشف لك تدريجياً أن من لم يكن قوى الجناح مقتدرًا، مبدعًا، لم يقدر على النجاة من مزالق هذه الحرية سواء أكان ذلك فى الشعر أم فى الحياة.

ولنأت بدليل من عالم الشعر على ما نذهب إليه، الشعراء الذين كانوا قبل الشعر الحر ينظمون فلا يغلطون فى العروض، أصبحوا فى الشعر الحر ينظمون ويغلطون مثل نزار قباني وصالح عبد الصبور. فإذا كان هؤلاء الشعراء ذوو الموهبة والثقافة قد تعثروا على طريق الحرية فكم ينبغى لك أن تتأنى وأنت تخوض غمرات هذا

البحر؟ وإنما الشعر الحر ميدان الشاعر الناضج الكبير  
فحذار من أن تبدأ به حياتك الشعرية. إن المزالق تنتظرك  
فى دروبه. فاحرص على أن تمتلك ناصية أسلوب الشطرين  
امتلاكاً تاماً قبل أن تجازف بنظم قصيدة حرة واحدة.

أما فيما عدا هذا التحذير فإن الشعر الحر  
سيساعدك على التعبير عن موضوعات العصر. ومنحك  
الروح المعاصرة. وذلك لأن اختلاف أطوال الأسطر بين  
مسترسل ومتوسط وقصير. يساعد على تلوين العبارات  
ومنحها الحياة. وليس يخفى عليك أن العبارة فى شعر  
الشطرين لا بد أن تنتهى فى آخر البيت. فهى على ذلك  
محدودة الطول. فى حين أن الشعر الحر قد حطم استقلال  
البيت تحطيماً تاماً وجعل الشطر يفضى إلى ما بعده  
وبذلك يمكن أن تمتد العبارة بمقدار ما يرغب الشاعر  
ولسوف يساعدك هذا على الاسترسال حين تشاء.

وقبل أن أترك الحديث عن موضوع الشعر الحر. أحب أن  
أنبهك إلى أنه. مهما كان شكل الوزن الذى تختاره  
لنفسك. فينبغى أن يكون تعبيرك حديثاً تبرز فيه الصور  
المعاصرة والموسيقى التى تلائم فكرنا وحياتنا. وتشتد هذه

الحاجة إذا ما اخترت شكل الشطرين الخليلي، لأن أكثر الشعر الذي ينظمه شعراء هذا اللون يطفح بتقليدية ملة تنفر منها الروح المعاصرة. ولابد لك أن تعلم أن هذه "التقليدية" ليست نابعة من شكل الوزن - كما يتوهم الناشئون - لأن من الممكن أن تنظم قصيدة حرة ويكون محتواها تقليديا جامدا، كما أن من الجائز أن تنظم قصيدة شطرين ثم تملأها بالموسيقى العصرية، والرموز الحديثة، والصور المثيرة للدهشة، والتقليدية على هذا حصيلة ثقافة الشاعر وموقفه من العصر وليست بالضرورة مرتبطة بشكل الوزن وإنه لمن المؤسف أن أنصار الشطرين يسيئون إلى هذا اللون الخليلي الدارج، بما يطلعون به علينا في أبياتهم من عبارات عتيقة جامدة، وصور مستهلكة ميتة، بحيث لم يعد شعرهم يعبر عن روح العصر الذي نحيا فيه. وهؤلاء الشعراء يجهلون أنهم هم الذين يقتلون قصائد الشطرين ويشيعون جنازها ويدفنونها في حين نبقى نحن الذين ندعو إلى الشعر الحر أبرياء من دمها.

ومهما يكن من أمر، فإن عليك، أيها الشاعر اليافع، أن



تعبّر بلغة عصرك وتصدر عن شخصية حديثة معاصرة. وليس في هذا إنكار لعبقرية القدماء. فإن أجدادنا إنما كانوا مبدعين لأنهم مثلوا الحياة الفكرية لعصرهم. ونحن اليوم نقرأ تراث قدمائنا ونحبه ولكننا لا نقلده وإنما ننفر أشد النفور من استعمال ما ورد فيه من استعارات وصور وأساليب لنحتضن رموزاً مشتقة من عصرنا. واستعارات مولودة في بيئتنا نابعة من حضارتنا المعاصرة. وهذا ينبغي أن يكون قانون الشاعر الناشئ.

وتوصلنا هذه الملاحظة إلى الجانب الثاني من دراستك التي لا بد لك أن تفرغ لها وهي معرفة اللغة العربية وقواعدها. وتلك دراسة لا تشكل هدفاً مباشراً وإنما هي أداتك ووسيلتك إلى التعبير. وأفضل ما تبدأ به أن تبادر إلى دراسة النحو دراسة تقيك عثرات القلم. ثم تتقدم إلى دراسة اللغة وأساليب صياغتها وقياسها مع شيء من اطلاع على أصول البلاغة. ولسوف تواجهه. - وأنت في هذه الدراسة - إغراء قوياً بأن تهملها يأتيك هذا الإغراء من أعماق نفسك كلما لاحظت أن جانباً من الأساليب النحوية والبلاغية واللغوية قد مات في عصرنا

ولم يعد له استعمال ويأتيك الإغراء نفسه من دائرة زملائك الشعراء اليافعين حولك. وحذار من أن تلين لمثل هذا الصوت، لأن دراسة القديم العربى دراسة جدية هى التى ستفجر فى نفسك القدرة على إبداع صيغ جديدة وأساليب عصرية تلئم الذوق العربى الحديث، وما من مجدد أصيل قط، إلا وقد درس القديم، بحيث ينبثق الجديد أنبثاقاً عفوياً فلا يفقد الصلة بالتراث العربى، ولا يقصر عن التعبير عن روح القارئ المعاصر.

ولسوف تدرك وشيكاً أن صلتك باللغة العربية، كلما اتسعت وعمقت أضفت على شعرك أبعاداً رائعة من الخصوبة والابتكار والحرارة حتى ترتفع قصائدك إلى أعلى ذرى الجمال الفنى والتعبيرى. وإنما الشعر الحق سكرة لغوية تتحول فيها اللغة إلى أضواء وموسيقى وظلال فتربط كل لفظة بما حولها ارتباطاً خفياً وكأنها تصبح كائناً مملوءاً بالحياة والخضرة. وكثيراً ما يجد الشاعر الموهوب فى قصيدته صيغاً وألفاظاً جديدة مبتكرة ما كان يخطر له يوماً أن يستعملها وإنما ولدت فى نفسه فى لحظات الفورة الشعرية والزخم الإبداعى. ومن ثم فإن

ذخيرتك من ألفاظ اللغة وقواعدها تصبح عظيمة القيمة والتأثير، لأنك وأنت في حماسة الحالة الشعرية لا تكاد تفكر وإنما تستسلم إلى هذه النشوة التي تدفع الكلمات إلى وعيك دفعا وكأن قوة خفية تملى عليك. فإذا كانت حصيلتك من اللغة ضعيفة ركيكة، لم يرتفع إلى وعيك إلا ما هو ضعيف ركيك. ومن ثم تأتي حاجتك العظيمة إلى أن تمتلك ناصية اللغة منذ بداية حياتك الشعرية، لكي يكبر قاموسك الفني مع شعائرتك، وينمو عاما بعد عام، ويفرش لك طريق القوافي ورودا وأقواس قزح.

ولا بد لك كذلك من أن تدرك إدراكاً واعياً أن اللفظة التي تستعملها في قصيدتك يجب أن تكون ذات جذور نفسية عميقة، وأن ترتبط بما حولها من كلمات بموسيقاها وجرسها، وأن تكون ذات إشعاع، وأن توحى وترمز وتبوح بأكثر مما يعطيه ظاهر اللفظ. ذلك لأن الشعر هو التعبير، والتعبير سياحة في عالم الفكر المعقد المتشابك المذهل، وليس مجرد صف للألفاظ. بعد ذلك نصل إلى دراستك الكبرى: دراسة الشعر

والأدب وأول ما ستصادفه بما يحيرك أنك ستجد حولك  
تيارين اثنين يصطرعان. أحدهما يدعو إلى الاقتصار على  
قراءة الشعر العري دونما التفات إلى سواه، والآخر يقف  
فى أقصى الطرف المقابل مناديا بنبذ القديم العري  
والاستقاء من منابع الشعر الغري. فاعلم، أيها الشاعر  
الناشئ، أن كلا هذين الجانبين مخطيء فى دعوته، وإنما  
عليك أن تفتح قلبك وروحك للقراءتين معا: شعرك  
العري يربطك بكيانك الروحي، وموضع عواطفك ومنبع  
موهبتك، والشعر الأجنبي يفتح لك نوافذ سحرية من  
المعانى والمذاهب والأساليب فضلا عما يساعدك عليه من  
اتخاذ موقف عري من هذه الحضارة الأجنبية التى وفدت  
إلينا وجرفت حياتنا كلها.

ولنفحص الموقفين بشئ من التفصيل. أما اقتصارك  
على قراءة الشعر العري، فإنه لن يكفيك إذا شعريا  
معاصرا لأن هذا الشعر يصور حياة تختلف فى تفاصيلها  
ومظهرها عن حياتنا اليوم، وإن لم تختلف فى روحها  
وجوهرها. ثم إنه مكتوب بلغة تختلف - إلى حد ما - عن  
لغتنا المعاصرة وإن كانت هى عريتنا نفسها. وذلك

التطور طبيعى فى اللغات الحية جميعا. ومن ثم فإن هذا التراث العظيم الذى حذر إلينا من الآباء والأجداد، لا يكفى وحده لإلهام شاعر عربى يستجيب لحياة هذا العصر وإنما لابد لك يا شاعر العصر من أن تقرأ شيئا من تراث الغرب الشعري، وتراث الأمم الشرقية المجاورة لنا لتفتح لك عوالم جديدة، وتملك القدرة على نظرة حديثة إلى الحياة والشعر.

ومن حقك وأنت عربى، أن تشعر بألم يأخذ بنفesk عندما تدرك هذه الحقيقة الموجهة. وسوف تسأل فى حرقه: لماذا لا يكفى شعرنا العربى لخلق شاعر معاصر، فى حين يستطيع الانكليزى مثلا أن يقتصر على قراءة شعر أجداده ثم يكون شاعرا عصريا عظيما؟ أترانا متخلفين أدبيا عن الغربيين؟ وحذار يا شاعر من أن تترك هذا السؤال يذل روحك، وإنما عليك أن تجابهه وتعطيه جوابه. إن ذلك ليس نقصاً فى آدابنا، ولا تفوقاً من الغربيين علينا. وإنما سببه البسيط أن الغربى يملك تأريخا حديثاً مجيداً، فى حين كانت قروننا الستة الماضية فى هذا الوطن العربى قرون كوارث ومحن ونكبات. لقد

انشغلنا بما نحن فيه عن إبداع الجديد ومسايرة الحضارة،  
وانعزلنا عما حولنا حتى هبط الشعر العربي إلى ما  
تعرف من صنعة الفترة المظلمة وركاكة أدبها وضعف  
شعرها. أما الغرب فقد كان إذ ذاك يجابه ضياء العصور  
الحديثة، وتبدع فيه العصور والمواهب علماً وفناً وحضارة،  
وبذلك أتاحت للشاعر هناك فرصة ينمو فيها مع  
العصر قرناً قرناً، فيبدع المئات من الدواوين وتتطور  
الأفكار والصور والأساليب والموضوعات في شعره  
وتتسع دائرة ثقافته وتكبر قدرته التعبيرية. ومن ثم فإنه  
قد وصل إلى عصرنا يحمل في ذهنه ونفسه هذا التراث  
الغني يغرف منه ويبعد الجديد المعاصر.

أما الشعر العربي فقد خرج من دياجير الفترة  
المظلمة فإذا أمامه حضارة وهاجة عجيبة جاءت مفاجنة  
من الغرب فأذهلته بأضوائها وعوالمها فهو لا يجد في  
ماضيه ما يعينه على التعبير عنها. ومن ثم فإن صورها  
وتهاويلها ما زالت لا تجد لديه التعبير الذي يفيا حقها.  
وعلى ذلك فإن من المفيد له أن يطلع على شعر الفرد  
الغربي الذي عاصر هذه الحضارة منذ عدة قرون، ليتعلم

منه بعض الدروس، وبخاصة فى حقل الجمع بين الفكر المعقد الحديث وروح الشعر. ولكن حذار أيها الشاعر العربى من أن تنقل فى شعرك مذاهب الغربيين وأساليبهم اللغوية ومواقفهم العاطفية، فإن ذلك لن يكون منك إلا تقليداً ومن أجل هذا سألنالك أن تدرس التراث العربى دراسة عميقة، فإن تلك الدراسة هى التى ستحميك من تقليد الغرب، وتعلمك كيف تنتفع بآدابه انتفاع السادة لا انتفاع العبيد.

وأما الدعوة إلى الاقتصار على قراءة الشعر الغربى، وإهمال الشعر العربى فهى أشد ضلالا من الدعوة الأولى. لأن الشاعر العربى يحتاج بداهة إلى أن يقرأ شعر العرب، وإلا لم يعد شاعراً عربياً وأنبت إنتاجه، وانقطعت صلته بأرضنا وتاريخنا وضاعت، ومن ثم، شخصيته، وكم فى آدابنا من الروعة والجمال والعمق لو نظرنا، وكم فيه من كنوز خفية دفيئة يستطيع الشاعر الموهوب أن يبعثها فيبهر بها العصر.

ومهما يكن ما تختاره لقراءتك، فاقرأه قراءة المتعمق الجاد، وتوسع فى دراسته وفهمه، والخطة الجيدة فى

الدراسة الأدبية أن تخرص على أن يكون لك اطلاع عام واسع على شعر الكثير من الشعراء وسيرهم. على أن تختار مجموعة صغيرة من البارزين تفرغ لدراستهم دراسة خاصة مفصلة نبذل لها الوقت والجهد فترة طويلة. وستمنحك هذه الدراسة الخاصة قدرة على الإبداع الشعري، والفهم. والاستقراء تشمل حتى الشعراء الذين لم تدرسهم دراسة تركيز. فإذا قصائدكم تشع معاني رائعة في نفسك وسير حياتهم تمنحك آراء باهرة يؤخذ بها معاصروك.

واحذر. أيها الشاعر الناشئ. كل الحذر أن تصنع صنع كثير من زملائك اليافعين اليوم: فتحفظ الأعلام المشهورة وعناوين بعض كتبهم التي لا تفهمها ثم تملأ حديثك بما حفظت. وكأنك عالم كبير مختص. إن هذا المسلك سيقودك حتماً إلى ما انقاد إليه أغلب هؤلاء اليافعين وهو تقليد الغرب. ذلك أن الشاعر الذي يفهم الشعر الغربي فهمًا حقًا. يصل إلى مستوى من الاستقلال يجعله يبدع إبداع الشاعر الغربي دون أن يقلده وأما التقليد فهو دائماً الدائرة الضيقة التي يدور فيها من



لا يفهم فهو يتناول المظاهر البارزة فى الشعر المقلد  
فينقلها بنصها. وذلك مفضوح بلمسه كل مطلع على  
الأصل الذى نقل عنه الشاعر.

ثم نتقدم، أيها الشاعر الناشئ، إلى إحصاء مظاهر  
التقليد التى تفضت فى شعر اليافعين، لكى ندركها  
وتتجنب الزلل إليها. وهذا التقليد - فى نظرنا - أخطر  
هاوية يسير إليها الشعر لأنه يشل ملكة الإبداع لدى  
الشاعر العربى ويحيله إلى مجرد صدى خافت فلا هو  
أبدع شعراً غريباً عظيماً، ولا هو ارتفع إلى مستوى  
شعرنا الحلى.

وسوف تميز من هؤلاء المقلدين صنفين اثنين: الصنف  
الأول صنف الذين يقرأون الشعر الغربى بلغاته الأصلية  
فيتبنون مواقفهم وأساليبهم وصورهم وآراءهم، وينقلونها  
نقلاً لا شخصية فيه. هؤلاء قلة، وهم المفسدون الكبار  
لروح الشعر وعليهم يقع اللوم فى تضليل اليافعين  
الأبرياء. والصنف الثانى وهم الأغلبية وهؤلاء لا يحسنون  
لغة أجنبية إلى درجة تمكنهم من قراءة آدابها وإنما يقرأون  
الترجمات المستعجلة الركيكة التى تملأ أسواقنا، وقد لا

يقرأون حتى المترجمات وإنما يستعوضون عنها بالملخصات والآراء الجاهزة العامة حول الشعر الغربي. ثم يقرأون شعر الصنف الأول بما فيه من تقليد ومظاهر أجنبية زائفة فيضطرون إلى ماشاة "السوق" ويصطنعون ما هو بارز من جوانب التقليد حتى يصبح على أيديهم تياراً عاماً. وخير وسيلة تميز بها صور هذا التقليد أن تراقب ما تنشره مجلات الشعر الجديد ستة أشهر ثم تصنف ما فيه من أساليب ومظاهر. ولسوف يدهشك ما فى أكثر هذا الشعر من عناوين متشابهة، وموضوعات وأساليب فكأن الواحد منهم يكرر عيوب الآخرين حرفياً. إلى درجة أن الغلط العروضى الذى يقع فيه شاعر ناشئ يصبح بحكم التقليد، قانوناً يحتذى وينفذ فى شعر الذين ينشرون بعده. وهذا منتهى الهوان الذى يصير إليه جيل من الشعراء فى أية أمة.

لهذا يكون عليك، أيها الشاعر الناشئ أن تكون جريئاً فى مواجهة الحقائق حول نفسك، فتقرر منذ البدء أن تختار أحد اثنين: إما أن تكون شاعراً من شعراء الدرجة الأولى. وإما أن تكف عن قرص الشعر وتسلم قيثارك

للصمت. ذلك أن المجال حولك يغض بمئات من شعراء  
الدرجة الثالثة والرابعة والخامسة. فى حين يبقى  
الشعراء الأصليون قلة معدودة فى الوطن العربى كله.  
وعلاوة شاعر الدرجات الواطئة أن شعره يعكس التيارات  
العامة الشائعة فى الجو الأدبى، المتداولة فى سوق  
القصائد وأنه لا يستطيع أن يطلع بإبداع جديد يبهز  
العصر. ولأن يخلق نماذج مبتكرة أصيلة. تنبض بالحياة.  
والواقع أن كل صورة شعرية متميزة يأتى بها الشاعر  
الأصيل الموهوب. فتنال الإعجاب سرعان ما يتلقفها  
شعراء الدرجات الواطئة، ويحيلونها إلى تيارات عامة  
تقليدية. غير أن الشاعرية الملهمه الباهرة. مهما قلدها  
المقلدون تبقى مبدعة موهوبة أصيلة تميزها الجماعات  
كلها فى الدوائر كلها. كما تنألق فى كل عصر.

وأبرز تيار شاع فى شعر اليافعين هو تقليد الغربيين فى  
موقفهم من الخلق والقيم الروحية. ذلك أن الأديب الغربى  
المعاصر يجنح. على العموم. إلى السخرية من قواعد  
الأخلاق. والاستهانة بالقيم والمثل التى تعارفت عليها  
المجتمعات. لا بل إن الاتجاه هناك أن يعتمد الأديب - باسم

الواقعية والحرية الفكرية - وُصف أخط المواقف الحيوانية  
وصور الرذيلة وقد شاع التبذل شيوعاً مزيهاً في أدب الغرب  
وذلك بسبب من ظروف خاصة تحيط بالمجتمعات هناك.  
وهي ظروف لا يعيننا استقصاؤها هنا. وإنما يهمنا منها  
أنها تختلف كل الاختلاف عن ظروفنا في الوطن العربي.  
ومعنى ذلك أن تبذل الأديب الغربي المعاصر نتيجة مباشرة  
لتأريخه وبيئته ودينه ونفسيته فكأن الجو هناك هو  
الذي ينتج هذه الثمرة المرة المموجة.

ولسنوف تلاحظ أيها الشاعر الناشئ، أن هذا الاتجاه  
قد شاع في شعر زملائك من الشعراء شيوعاً يؤلم كل  
إنسان مخلص. فإن اليافعين من الشعراء والأدباء يصفون  
اليوم في إنتاجهم عالماً عربياً موبوءاً تتحكم فيه  
الأهواء الجنسية بأخط معانيها. ويستنهين شبابهم بكل  
قيمة خلقية كما ترى في الأبيات الآتية التي أقتطفها  
من قصيدة عنوانها "صلاة إلى سرير":

كم عفاف ذبحته أنت تدري وفتاة سرقته من ذوبها  
كم خصور لهوت فيها وردف من جحيمي غداً قديداً كريها

كم تبيذ عصرته من شفاه وعطور تلعثمت خميها  
كم نهود وردية العمر شاخت يبس الدفء والتطلع فيها  
ألف عذراء غادرتك حطاما وهى حبلى تريق ماء أبيها  
إلى أن يقول:

كم خطايا زرعنها. أنت أدري. كم عروض هتكتها خصيها  
أترى. أيها الشاعر. هذا الكلام الرخيص الذى ينبو عنه  
الذوق وتأباه المروعة وأبسط معانى الإنسانية؟ وانظر إلى  
أية وهدة من الدناءة والضعة انحدر الشاعر العربى  
الجديد؟ وأشد ما يؤلم الناقد المطلع أن ناظم هذا  
الشعر المتبذل. مثل بعض زملائه. يملك قدرة مقبولة  
على تلوين التعبير وقد تكون موهبته أصيلة ورؤيته قوية.  
فلو ارتقى بشعره إلى آفاق الخيال. وذرى الروح الإنسانية  
بدلا من الانحدار إلى الهاوية. لربما كان لنا منه شاعر  
مبدع.

وتذكر. أيها الشاعر الناشئ. أن هبوط شعرك إلى  
مستوى الغريزة الحيوانية. يحد آفاقك الشعرية ويقتل  
روحك. وإنما وجد الإنسان فى هذا الكون ليعيش ملء  
عقله العظيم وروحه الطموح الذى يتطلع إلى الأعالي

حتى يبلغ مرتبة إدراك الله. وأنت ولاشك تدري أن الحضارة الحديثة ومخترعاتها العظيمة لم يبدعها أولئك الذين يتمرغون فى حمأة الجسد ويعيشون فى حدود الحواس. وإنما صنعها الذين آمنوا بالمثل العليا وأدركوا قيمة العقل الإنسانى. وارتقوا بأرواحهم إلى مستوى العمل والتضحية والجهاد. وهؤلاء الكبار المبدعون يدركون أن غريزة الجسد وسيلة لحفظ النوع. وسلم ترقى عليه الإنسانية إلى معانى الأمومة الخيرة الجميلة. والأبوة الحنون الكريمة. والحنان. ورعاية الغريب. وحب الحياة. وإدراك الله ونحو ذلك من المعانى السامية التى ترتفع بالإنسان إلى ما خلق له من مستويات رفيعة. وإنما وظيفتك يا شاعر أن تدعو إلى حب الجمال فى صورة العالمية جميعاً. وأن ترقى بالغزيرة إلى حيث تنشأ عنها العاطفة الطاهرة التى تهذب الحياة وتصلق المشاعر وترهف الملكات وتلهم العقل العظيم.

وما أأخذ شعراؤنا اليافعون عن أدب الغرب. أجاههم إلى وصف القبيح والمنفر والمقيت فى شعرهم. حتى تكاد الشناعة تصبح مذهباً ينادون به مثال ذلك قول

نزار قباني:

مكتشوفة البدن المفسّخ دهنه      ببخار جسمك قد أثرت تقزّزى  
با مضغة الأصل النجيس وأنت من      عفن الحادع يا لماضيك الخزى  
ولأنت من لذات أمك ليلة      هوجاء مجرمة فلا تتعزّزى

ولعلك تلاحظ أن الشاعر لا يحاول أن ينفرك من هذه  
المرأة التى يصورها وإنما يهدف إلى وصف "الشنيع" لا أكثر  
لا بل إنه يبدو وكأنه يتلذذ بالألفاظ الكريهة تلذذ من يبدع  
شبيئاً متميزاً. ولسوف تجد فى نفسك الشاعرة نفورا  
بديهيها من مثل هذا النغم فى الشعر ولكن أصوات  
القببح. الشائعة حولك ستحاول أن تسكت هذا الصوت  
القطرى فى نفسك تحت غطاء من الفلسفة الزائفة  
فحذار من أن تنخدع. إن صوت أعماقك هو الصوت الحق  
الذى لا ينبغي أن يعلو عليه شىء. وإذا وجدت زملاءك  
يقلدون هذا الاتجاه فى شعرهم فاثبت فى وجوههم.  
ولو اجتمعوا عليك. وقرر أن تكون المتبوع لا التابع. إن  
الجمال لا بد أن ينتصر على القببح. والأصالة منتهية لا  
محالة إلى العلو فوق التقليد. ولو كان الجميل واحداً

حوله من القبيح ألوف.

وما ستصادفه في هذا الشعر الجديد نبرة من التشاؤم المستورد، فإن الشاعر الناشئ يقلد التيار العام في أدب الغرب فيزعم أنه شريد منبوذ يعاديه المجتمع ويكرهه الناس، وأن الحياة عبث فارغ، والسعادة خيال، وأن الحبة كذبة، والروابط العائلية سخيفة، والمقدسات ادعاء باطل وأن الإنسان يعيش وحيداً شقيماً لا هدف له ولا روابط ولا مثل، فالموت والحياة لديه سبيلان، وسوف يؤلك، أيها الشاعر، أن تجد زملاءك من الشعراء لا يتورع الواحد منهم عن وصف أبويه بأقذع الأوصاف وإهانتهم عياناً وكأن ذلك عمل بطولي. وهذا الموقف المزدول وأمثاله مبعثرة في أغلب شعر هؤلاء وقصصهم وكأنهم يحسبونه علامة التجديد والحرية فانظر يا شاعر كيف أرادوا أن يتحرروا مما زعموه الأدب التقليدي (يقصدون أدبنا العرسي القديم) فلم يزدوا على الوقوع في تقليد الجانب الهزيل من أدب الغرب. ومهما يكن من أمر هذه الأفكار السود فإن شاعرنا يكاد يكون قد ترجمها أو نسخها نسخاً من إنتاج عشرات من مشاهير الغربيين المعاصرين مثل جيمس



جويس ، ويوجين أونيل ، وسارتر وكامو ، ومورافيا ومالرو  
وسواهم. ولا أدري. ولن تدري يا شاعر كيف لا يلاحظ  
هؤلاء الشعراء أن هذا الموقف من الحياة والأسرة والمثل لا  
يخدمنا وإنما يخدم أعدائنا بما ينفث من سموم  
السلبيات في نفوس الشباب.

وإذا اعتنق شبابنا هذه الآراء فمن منهم الذي سيزحف  
إلى فلسطين؟

وآخر المواقف المصطنعة التي نقلها اليافعون عن الغرب \*  
ما سأحدثك عنه، هو تكلف الغموض، والتماس الإغراب،  
واتخاذ هيئة الفكر العميق الذي يحتاج شعره إلى أن  
يشرح لكي يفهمه القارئ ، وخير دليل على أن هذا  
الإيهام مصطنع متكلف، هو أنه شاع في الشعر فجأة،  
دون أن ينبع من أعماق نفس الشاعر، أو تمليه عليه لفتات  
طبعه، وميوله الفطرية. فما كاد شاعرنا الناشئ يعلم  
أن الغموض مستحب في مذاهب الغربيين (مثل الرمزية  
والتكعيبية والسريالية ومذهب اللامعقول) حتى أسرع  
يتبنأه وراح يستعمل في شرح ما لا معنى له في شعره  
حفنة من الألفاظ تختلط فيها آراء مدارس علم النفس

بأحكام مشاهير الأدباء الغامضين فى الأدب الأوروبى المعاصر وما قبله. فإذا قلت لهم إنك لا تفهم من هذا الشعر شيئاً قالوا لك: "إنه شعر عميق فلا يطمح أحد إلى فهمه. إلا الراسخون فى العلم" وجذار يا شاعر من أن تصدق هذه الخرافة. إن النفس الإنسانية عميقة الأغوار حقاً. ولكن واجب الشاعر أن ينير هذه الأغوار ويعرض جوانبها عرضاً له معنى. أو لنقل إن الشعر يخلق المعنى حتى فيما يلوح للعين العابرة أنه بلا معنى. والشاعر العظيم هو الذى يفك عقد المبهمة. ويعين القارئ على تحسس المعانى الخفية والدلالات التى تختفى وراء المظاهر الغامضة فى الحياة والطبيعة.

وبعد فإن القانون فى الشعر الجيد أن يكون الإيهام فيه ظاهرياً وحسب فإذا تأمله الناقد والقارئ المتذوق. وجده واضحاً بما له من دلالة إنسانية عامة. وإنما أخطأ هؤلاء الشعر. فهم مذهب الغموض. على عادتهم. بسبب من أنهم مطلعون على الأدب الغربى اطلاعاً عابراً دونما دراسة جديّة له. وبذلك خول الإيهام الجميل الذى هو سر الشعراء وأصل فتنته. إلى تعقيد مصطنع سببه

ضعف الموضوع، وفوضى الصور، وركاكة الروابط، وقلة الحصول اللغوى. وليتهم يتلقون دروساً فى بلاغة الإيهام من شعرائنا العرب القدامى من أمثال المعرى وابن الفارض والشهريزورى. وإذا أصروا على الاستقاء من الغربيين، فما لهم لا يتعلمون الإيهام الرائع من مسرحيات لويجى بيرانديللو. وقصص مارسيل بروست مثلاً حيث الغموض الجميل فى التفاصيل العابرة، دون الهيكل العام، وحيث يبدو التعقيد وكأنه منقول من الحياة الكبيرة ليكون درساً للفكر الإنسانى، وإشارة إلى المجهول والخفى والعُميق الذى يبهر الخيال ويفتن الذهن؟

هذه يا شاعر، هى الملامح البارزة فى الشعر المنسوخ عن الغرب، اقتصرنا عليها لكثرة نماذجها، وتركنا الملامح الأقل ظهوراً وشيوعاً لضيق المجال. وآخر ما نحب أن نقوله "إن شخصيتك المستقلة بما وراءها من تراثنا هى أثمن ما تملكه فلا تبتذلها بتقليد الشاعر الغربى، إنما نريد أن تقرأ الشعر العظيم فتعجب به، لا أن تنهار أمامه فى مذلة المقلد. إن الإعجاب والتقويم المستقل هو خلق الأحرار وأما التقليد فهو صفة العبيد، ولعلك لا

تنسى أن الأحرار هم الذين يبدعون . أما العبيد فلا إبداع لهم، لأن الفن والحضارة يرتبطان بالحرية فى كل زمان ومكان“

وقبل أن أختتم رسالتى إليك، أيها الشاعر الناشئ، أحب أن أقدم إليك تحذيراً يحميك من خطأ جسيم يقع فيه كثير من اليافعين، ثم أنهى مقالى بأهم توجيه أمنحك إياه على الإطلاق.

أما التحذير فأبنى أخصه فى أن عليك أن تقاوم إحساساً غالطاً يلزم اليافعين ويضلهم، وقوام هذا الإحساس ميلهم إلى اعتبار اللون الشعري الذى يمارسون نظمه، هو اللون الوحيد الذى يستحق الإعجاب فى عالم الشعر، فلا يستطيعون - نتيجة لذلك - أن يتذوقوا أية قصيدة مخالفة لطريقتهم وخطهم ويزيدون فيندفعون ويحكمون على هذه القصيدة بالتفاهة، أو الابتذال أو التقليدية، أو الجمود أو التكلف وينشأ هذا الموقف غالباً من ضيق أفق اليافعين ونقص ثقافتهم وتطرفهم فى الحماسة لآجأهم الذاتى، وهى خصلة تغلق الأبعاد أمام حاسة التذوق لدى الشاعر اليافع فلا يعود قادراً على

تذوق شعر غيره من الشعراء وإنما يبادر فيحكم عليه بأنه  
كله شعر، ساقط لا قيمة له.

وكثيراً ما يحكم اليافع على شعراء الجيل السابق له  
بأنهم كلهم تافهون وأن شعرهم بأجمعه قبيح منفرّ لا  
جمال فيه ولا أصالة له. مع أن بينهم شعراء كباراً اعترف  
لهم العصر بالإبداع وما زال آلاف من القراء يضعونهم في  
الذروة بين الشعراء وأحياناً يصدر اليافع مثل هذه  
الأحكام المتطرفة على الشعراء الذين تتلمذ عليهم في  
أول حياته الشعرية ناسباً أنهم كانوا وسيلته الأولى إلى  
التجديد ولو أن اليافع صبر على نفسه، وأعطى ذوقه  
وحسه الجمالي عشر سنين من النضج والتكامل، لوجد  
أنه أصبح قادراً على تذوق عناصر الجمال والأصالة في  
شعر الشاعر الذي أسقطه من ملكة الشعر في أول  
حياته. وسرعان ما يندم الشاعر على مواقفه القاصرة  
الباردة من الشعراء الآخرين، مدركاً أنه كان ضيق الأفق،  
مغلق الأكمّام في وجه العطور التي تنبعث من الورود  
الأخرى. والواقع أن كثيراً من المعارك الأدبية التي تدور في  
الصحف بين شعراء الجيل السابق وشعراء الجيل الطالع

ترجع إلى ضيق أفق الناشئين واليافعين. مع أن بينهم شعراء موهوبين.

أقول لك هذا أيها الشاعر الناشئ. دون أن أكتمك أن جماعة من شعراء الأجيال الأسبق هم الضيقو الأفق أحياناً. لأنهم يرفضون الشعر الجديد. وينكرون عليه الجمال والإبداع. وهذا لأنهم جمّدوا على نوع الشعر الذى ينظمه جيلهم. فلا قدرة لهم على تقبل الأكمام الشابّة المتفتحة وتذوق شذاها وألوانها. ومهما يكن من أمر فلا بد لك أيها الشاعر الشاب أن تعتمز - منذ البداية - أن تدرك الحقيقة النهائية الكبرى. وهى أن الشعر يتطور من جيل إلى جيل. وتختلف موسيقاه وصوره ورموزه. فلا يحو الجيل اللاحق أمجاد الجيل السابق. ويحتفظ التاريخ الأدبى بالبارز والموهوب والأصيل من كلا الجيلين. لا يطفئ هذا شعلة ذاك. وفى صفحات الزمن مكان للجميع مادام الإبداع هو التيار الذى يسرى فى شعر الشعراء المتتالين البارزين كلهم. ومادامت الأصالة هى التى تلون ذلك الشعر وتفعمه بالزخم والحرارة والحياة.

ثم نصل إلى التوجيه الذى وعدتك به وهو آخر فقرة

فى مقالى وقد يكون أهم فقرة فيه على الإطلاق.  
أحب لك . أيها الشاعر الناشئ أن تدرك إدراكا وإعبا  
أن أكمل الشعر وأجمله وأروعه هو الذى يعطينا رؤية  
كاملة للحياة والوجود فلا يكفى أن تكون قصائد الشاعر  
جميلة، فيها الصور والموسيقى والإيحاء والرمز وإنما يجب،  
فوق ذلك، أن ترفعنا إلى مستويات روحية عالية، وأن  
ترتقى بنا إلى إدراك الحقائق الكبرى فى الوجود، وأبرزها  
إدراك الله الذى ينبض وراء كل ذرة فى الخليقة. والشاعر  
من أقدر الناس على إدراك جماله ولطف جوهره وقدرته  
غير المحدودة. وإنما يمتلك الشاعر هذه القدرة لأنه إنسان  
موهوب حسّاس سريع الالتقاط والواقع أنه ما يكاد يصل  
إلى هذا الإدراك حتى تتفتح له آفاق الرؤية الواسعة، فيرى  
لا نهائية الخليقة، وجمال النجوم، وروعة البحار وأسرار  
الطبيعة، ويتذوق الموسيقى والجمال والأبدية، ويتحسس  
معجزة الله الكبرى التى هى "الإنسان" بعقله العظيم  
ونفسه الشاسعة العجيبة. وهذا الإدراك هو وحده الذى  
يوسع آفاق الشاعر، ويجعل لشعره سطوة سحرية على  
نفوسنا وحين يعرف الشاعر الله ولمسته المبدعة على

كل شيء، تزداد لغته اكتنازا وإيحاء وتأنق وتتسع وتترامى  
ويبلغ شعره ذروة أبعاده.

وفى انتظار الغد الذى سيلمع فيه اسمك وشعرك،  
أيها الشاعر الناشئ، أبعث إليك بتحية الشعر والجمال.



## الفصل الثانى الإبرة والقصيدة

نبيل - لست أدري كيف يمكن أن تبقى هذه الإبرة على  
مكتبك منذ ظهر أمس حتى اليوم، دون أن تعيدها  
إلى مكانها.

هدى - لقد خطت بها كم قميصك ونسيتها على  
المكتب.

نبيل - هذا هو العذر الأزلئ : النسيان لماذا لا يخطر لك  
مطلقا أن النسيان ليس عذرا؟

هدى - إنه عذر أيها العزيز. مجرد أنه شيء مفروض على  
فرضا ولا يدلئ فيه ثم إننى لا أتعلمده ولا أقصده  
وإنما يطاردنى هو.

نبيل - أعرف أنك لا تقصدينه، ولكنه مع ذلك ليس عذرا.

هدى - وكيف ذلك؟ أوضح ما تقول.  
نبيل - إن النسيان نقيصة في الإنسان. وكل نقيصة لا  
يصح أن تقدم على أنها عذر.  
هدى - إنها نقيصة حقاً. ولكنى أحاول جاهدة أن أتخلص  
منها دون أن أفلح. إن النسيان يحكمنى. ويتحكم  
في ذهنى. ويحو ما أثويه محواً فى بعض الأحيان.  
ومن ثم فهو قدر ولا خلاص لى من القدر.  
نبيل - هو نقيصة وليس قدراً. لأن النقيصة يكون للإنسان  
مهرب منها. أما القدر فهو حكم نفاذ ولا خلاص  
منه.

هدى - أنا إذن فى رأيك قادرة على الفرار من نسيانى؟ وفى  
ذاكرتى أمل؟

نبيل - وهل يحتاج هذا إلى برهان؟ انظرى مثلاً. عندما  
خطرت لك فكرة القصيدة التى نظمتها فى الأيام  
الثلاثة الماضية فهل نسيته؟ لقد استيقظت فى  
الثالثة صباحاً فوجدتك منهمة فى المكتبة  
تكتبين. وعندما أثبتك وقلت لك إن السهر يتعبك  
قلت لى "ماذا أفعل؟ حاول النوم فانبعثت فى

ذهنى أشطر رائعة لم أحتمل أن أتركها تتبدد.  
لأننى إن تركتها ولم أسجلها فلسوف أنساها فى  
الصباح" هذا ما قلت. قولى لى إذن. لماذا لم تنسى  
قصيدتك وأنت حاولين النوم؟  
هدى - سر ذلك أن القصيدة تفرض نفسها على  
كالنسيان تماماً.

نبيل - أجعلين الشعر نقيصة مفروضة؟  
هدى - لعله نقيصة؟ ذلك أن القصيدة حينما تنبعث فى  
كيانى تؤذيني إن لم أكتبها فوراً. إنها تخدشنى  
وتجرحنى وتعذبني. وإذا لم أخضع لحكمها وأقذف  
بها إلى الورق فإنها تسبب لى الذهول بين الناس.  
يحدثوننى فلا أصغى ويسألوننى فأشرد. هذا هو  
الشعر. أفليس هذا نقصاً؟ ومع ذلك فهو نقص  
محبوب. لا أحاول الهرب منه وإنما ألتمس الوقوع  
فيه. خلافاً للنسيان الذى يسبب لى الحرج وأبغضه  
وأتهرب منه.

نبيل - ولكن دعينا نعد إلى إبرتك هذه المهمة على  
مكتبك منذ يومين هذه الإبرة. ألا تضايقك كما

بضايقتك كبت القصيدة؟ إنها تضايقتني أنا، وكلما  
رأيتها في غير مكانها شعرت أن الوجود غير مريح.  
وأنا أراها كلما دخلت المكتبة، فكيف تنسينها  
أنت؟

هدى - إن القصيدة غير المكتوبة تخزنني وخزاً موجعاً  
يجعلني مضطرة إلى تذكرها أما الإبرة فلا وخز  
لها ولذلك أنساها.

نبيل - (ضاحكاً) ساعدني الله عليك! من لي بأن يسمعك  
أي أحد غيري وأنت تقولين هذا؛ إن الإبرة لا وخز لها.  
في حين يكون وخز القصيدة موجعاً.

هدى - يا عزيزي، إن للإبرة وخزاً حين تغرز في ذراعي، وهذه  
الإبرة الملقاة على مكتبي لا تخز لأن خشب المكتب  
غير حساس.

نبيل - إنها تخز ذراعي أنا

هدى - رائع، الإبرة تخز ذراعك أنت، وقصيدتي تداويك  
وتمتعك وتنعشك أما أنا فإن القصيدة مغروسة  
في ذراعي وفي روحي وفوقها تنغرز إبر هذا اللوم  
الذي تخزنني به أنت بسبب نسياني ولا أنس لي ولا

متعة.

نبيل - يا مكاراة! والشعر ألا يسعدك وينعشك؟ إننى أعلم أنك جالسين ساعات متواصلة كما جلست أمس. ترفضين حتى أن تأكلى. لأنك تسجلين أنشطرا من الشعر تنثال على ذهنك جاهزة هي وقوافيها وهذه كما أعلم وتعلمين سعادتك الكبرى.

هدى - أتقول جاهزة؟ إنى أدفع ثمنها لهيبا يشعل كبائى ويشحن جسمى كله.

نبيل - لا تزوغى أيتها العزيزة. دعينا نسمى الأشياء بأسمائها لقد حدثتنى مراراً عن "الحالة الشعرية" كما تسميها. وهى عندما تهبط عليك أشبه بغمامة تثقلها قطرات المطر المعطر يصبح نظم الشعر عندك انثيالاً منهمراً دافقاً تكادين لا تستطيعين تسجيله.

هدى - نبيل انظر! إن الحالة الشعرية مع ذلك تكلفنى ثمناً باهظاً لا يطاق وفوق ذلك، فهى لا تهبط عند بدئى للقصيدة وإنما أمر قبلها بفترة من المعاناة. ألم

أقل لك هذا من قبل؟

نبيل - قلت أجزاء منه. أدري طبعاً أنك عندما تبدأين القصيدة لا يكون ذهنك متفتحاً كل التفتح، ولا ينثال عليك الشعر انثيالاً وإنما تفكرين وتكتبين.

هدى - صحيح. إنني أبدأ حين أكون في ذروة عاطفية، وأكون إذ ذاك قد وضعت يدي على الفكرة الكاملة للموضوع. وهذه الفكرة سرعان ما تلف نفسها في لحظة طارئة من انفعال. خصب يعتريني فأبدأ القصيدة وأنا واعية. قد أختار لها وزناً وأنظم منها شطرين أو أكثر، ثم ألاحظ أن الوزن غير كفاء فأشطب ما كتبت في ثورة عصبية وأضع رأسي بين كفي حائرة. ثم أبدأ أجرب وزناً آخر. وقد أجد ما أنتجت غير معبر، وقد ينجح وأتقدم في ببطء. وقد تستمر هذه الحالة ساعة بين الوعي وعدم الوعي وفجأة يدور في حياتي الرقم السحري، وتهبط اللحظة السعيدة وتوافق الحالة الشعرية... تأتي الصبية الموهوبة الجميلة وتنثر على أنداءها

نبيل - وعندها تنتهى المعاناة وتهبط عليك الأشطر  
منظومة كاملة هى وقوافيها فى سهولة ويسر.  
هدى - تظنها تنزلق انزلاقاً دونما عائق يعرقل حركتها ؟  
لا يا نبيل لا ليس هذا صحيحاً ولو كان الأمر  
كما نقول لا اكتملت قصيدتى فى ساعة واحدة  
ونفضت يدى منها، وليس هذا ما يقع أولاً تدرى أننى  
أحياناً أنظم قصيدة واحدة فى ثلاثة أيام أو أكثر؟  
نبيل - (معتزفاً) تماماً، ولست أنكر هذا، فكيف إذن نوفق  
بين القولين؟ فى الأسبوع الماضى بقيت أربعة أيام  
تشتغلين فى قصيدة واحدة، ولقد حدثتني مراراً،  
وفى فرح غامر أن الأشطر تنوارد عليك وتمنعك  
من النوم.

هدى - ذلك يلوح متناقضاً ولكن الحالة الشعرية  
تستمر عندى عدة أيام لأننى لا أملك وقتاً متصلاً  
لتفريغ الشحنة المتأزمة فى نفسى فجأة يدق  
جرس الهاتف ويكون على أن أجيب أو تقاطعنى  
الساعة الثانية بعد منتصف الليل ويكون على أنام  
لأستفيق فى السادسة صباحاً وأعد الفطور لولدى

لكى يستطيع الذهاب إلى المدرسة ثم يحين وقت  
الجامعة، وخلال ذلك ماذا يقع لى على صعيد  
الشعر؟

نبيل - وهل تستمر الحالة الشعرية خلال ذلك كله؟  
هدى - هذا هو الموضوع المستثير الغريب يا نبيل إنها  
تستمر وذلك عذاب وفرح غامر فى الوقت نفسه،  
إنه شوك يخزنى فى أعصاب معدتى أشد ما  
أحسه.

نبيل - وكيف ذلك؟ ما علاقة الحالة الشعرية بالمعدة؟  
هدى - إن ما أقوله يبدو غير مصدق، ولكن اصغ إلى  
أيها العزيز لتمتلك الحقيقة. هذه الحالة الشعرية  
تبقى بفضل الله ورحمته ملازمة لى حتى أستطيع  
إتمام القصيدة، وهذه نعمة سابغة حلوة. ولكن  
لها شوكاً وفيها تعذيب. أدخل الصف وذهنى فى  
أقصى نشاطه يتفجر ما فيه من معلومات  
مخزونة فى الأدب والنقد والشعر واللغة والنحو  
والموسيقى والمنطق والعلوم. إننى أصبح شعلة من  
الثقافة المتأججة، وأستطرد خلال الدرس فى عشرات



الاجاهات وتستفيق. ذاكرتى على صورة معجزة.  
نبيل - ألا يكون هذا التفجر شيئاً نافعاً ولذيذاً لدى  
الطلاب؟

هدى - بلى يكون كذلك وطلابى يصارحوننى فى مثل  
ذلك الظرف. إنهم يسعدون وكذلك يلزمنى شيء  
آخر يحبه الطلاب هو السعادة البالغة التى تغمرنى.  
والحبة التى أتفجر بها لكل إنسان. ولكل شيء  
فى الوجود.

نبيل - قفى لحظة. أنت إذن سعيدة. فأين عذاب الحالة  
الشعرية؟ أين المعاناة والأشواك التى وصفتها؟...

هدى - يا عزيزى! دعنى أكمل الوصف إن هذه السعادة  
الطافحة لها ثمن من أعصابى. فخلال هذه الحالة  
تكون أعصاب معدتى متوترة كلها على شكل  
أحسه إحساساً شديداً. ويكون جبينى ساخناً  
يلتهب بنوع من الحمى وكأن ذهنى كله يتأجج  
ويضىء. وأكون قلقة أسابق الحياة وكأننى سأموت  
فى اللحظة التالية.

نبيل - إن ما تقولينه غريب أينها العزيرة. ولكن ألسنت  
مبالغة فيه؟ إن عادتك التى أعرفها هى المبالغة  
فى الوصف. أنت تعبرين بقوة لاذعة عن الألم  
والفرح والغضب والشك. هذه طريقتك.

هدى - أنا شاعرة فى صفتى هذه التى تحدث عنها.  
والشعر ليس إلا موسيقى منبعها التطرف  
العاطفى. وإسباغ التهاويل على كل شئ وفى أنا  
من هذا الكثير ولكن وراء كل مبالغة غير قليل  
من الحقيقة. إنى أُحترق وأتمزق خلال الحالة الشعرية  
هذه. وكلما امتدت بسبب العوائق الشاغلة التى  
بضعها واقع الحياة فى طريقى استمر التأجج.

نبيل - وماذا يحدث للقصيدة خلال ذلك؟

هدى - ما أكاد أفرغ من هذه العوائق وأهدأ خمس دقائق  
وأتناول أوراق القصيدة وأقرأها قراءة واحدة حتى تبدأ  
الأنشط بالتشكل السريع وتفاجئنى القوافى التى  
لا تخطر على بالى ولا أدرى من أين تنبع. وتنزل على  
المعانى مُمُوسَقَةً مَتَغَوِّمَةً. وإذا ما حدث خلال هذا  
الانثيال أن أذهب إلى المطبخ مضطربة لأتناول طعام

السحور فى رمضان، فإن الأشرط نواصل الانثيال  
على لأننى وحيدة مع نفسى والطعام لا يشغل إلا  
يدى وفمى. وكثيراً ما أترك قدح الحليب يبرد لأسرع  
إلى المكتبة وأسجل شطرا موزونا مقفى يهبط  
على ذهنى كاملا كما خرجت (مينيرفا) إلهة  
الحكمة مدججة بالسلاح من ذهن أبيها (جوبيتر)  
فى أساطير الإغريق. وأحيانا يكون مدفع الإمساك  
قريبا مائلا. وأنا جائعة والأشرط تتوارد على أشبه  
بنهر فائض جارف. ويدوى المدفع ويحين الإمساك  
وأبدأ نهار صوم جديد. وأنا أحمل معى جوع يوم  
سابق بسبب الحالة الشعرية.

نبيل - إن سعادتك الكبرى فى الحياة هى الشعر. وأنا  
وائق أنك تصومين جوعك سعيدة لمجرد أن قصيدتك  
قد ولدت موهوبة خصبة متألفة.

هدى - ولكن يا نبيل! فكر فيما تقول إن قصيدتى لا  
تولد فى نهار الجوع هذا فالمشاغل يأتى بها صبح  
الصيام دروس فى الجامعة. موعد مع الطبيب.  
زيارة لا مفر منها ومثل ذلك. وخلال ذلك أبقى

خحت وهج الحالة الشعرية التى وصفتها لك، أعانى  
العذاب والغبطة، وأكل الملح والسكر، وأمشى فى  
الضباب على شواطئ يوتوبيا، وخلال ذلك أتمزق  
تمزقاً مستمراً لأننى أحتاج إلى الورق والقلم  
والصمت لأنهم هذه القصيدة التى حرمها المشاغل  
من أن تولد ويتم خلقها.

نبيل - الآن ينبغي أن تفسرى لى ما لا يبدو متناسباً، إذا  
كانت الأشطر تهبط عليك كاملة فلماذا تحتاجين  
إلى كل هذا الوقت لإتمام القصيدة؟ أحيانا نكون  
جالسين مع ضيوف لنا خبينهم وفجأة أفقدك  
وأجذك قد اختفيت من بيننا فأبحث عنك لكى  
أجذك واقفة فى المكتبة تكتبين فى لهفة ووله،  
وأسألك عاتباً: كيف يصح هذا؟ تتركين الضيوف  
وتقبعين فى المكتبة؟ فتقولين لى فى عجلة وتأجح  
”لحظات فقط، إنى أسجل أشطرا من الشعر  
هبطت على والآن وإذا ما أهملت تسجيلها فوراً  
هربت وانطوت عنى إلى الأبد“

هدى - وأعود مسرعة إلى الضيوف والراحة مرسومة على وجهى ولكن لاحظ، أن هبوط بعض الأشطر على موزونة مقفأة موهوبة كاملة لا يعنى أن القصيدة تنظم نفسها لى.

نبيل - هذا ما أريد معرفته تفصيلاً، ماذا يهبط عليك هبوطاً؟ وماذا تدعينه أنت بذهنك الواعى؟ وهل الشعر معجزة خالصة أم أن لك فيها بدا؟ وهل شيطان الشعر حقيقة ملموسة واقعة؟

هدى - إنه حقيقة رائعة، وأسلافنا العرب القدماء مبدعون فى تصورهم له. شيطان الشعر هو الحالة الشعرية يا نبيل، وقد وصفتها لك ولكن هذا الشيطان الحبيب أو الملك الإلهى الطيب لا يمدنا بكل شيء وإنما يعطى شيئاً ويغيب عنا أشياءً أو هو يعطى المفتاح ثم يقف مبتسماً مشجعاً وعلى الشاعرة بعد ذلك أن تشق طريقها وحدها.

نبيل - ولكنك قلت إن الأشطر تهبط عليك كاملة هدى - هذا يقع غير قليل ولكن إن هذه الأشطر الملهمة لا تأتى فى سياقها المفروض. يأتينى شطران

عذبان يمكن تركيبهما فى موضع ما من القصيدة  
التي أمتلك فكرتها كاملة. ولكن أين البقية؟ إن  
على أن أجدها بنفسى وأرضها حتى يقابلنى  
مكان الشطرين المعجزين اللذين نبعا فى ذهنى  
غير الواعى بقافيتهما وأحياناً بأتى شطر غير كامل  
فيه فكرة خصبة جديدة تغير السياق الذى أنا  
فيه تغييراً سحرياً وتمنحنى اتجاهاً جديداً لم  
يكن يخطر على بالى. أو يهجس به خاطرى. وقد  
تأتينى قوافٍ مفاجئة منفردة ليس لها أشطر غير  
أنها تعطينى مفتاح غرفة مسحورة مقفلة تشق  
للقصيدة دربا لا عهد لى به.

نبيل - ولكن القوافى وحدها لا تنفعك أليس كذلك؟  
وهل هذه هى الحالة الشعرية إذن؟ أرانى قد خبيت  
فى عقل الشاعر غير الواعى.

هدى - يا نبيل إنى إذ ذاك أتدقق على صورة بسحرية لا  
مثيل لها. ويكون إتمام الأشطر التى امتلكت  
قوافيها سهلاً. وفيه عذوبة ولذة. هنا القضية. فما  
أكاد أمتلك القوافى حتى يهبط على معنى جديد

جدة كلية. وهذا المعنى لا يوجد جاهزا وإنما على أن  
أبذل الجهد للوصول إليه وبعث دم الحياة فيه. وما  
أكاد أفكر حتى أتدفق إن يدي تلوح مسحورة.  
وذهنى كله انثيال وتفجر. بين الحين والحين يأتيني  
شطر موزون كامل أو شطران قد يمكن تركيبهما في  
أول القصيدة أحيانا. لذلك ترانى فى الغالب أمزق  
خلال الحالة الشعرية كل ما نظمته فى الفترة  
الأولى التى سميتها فترة الكتابة الواعية. وهى  
فترة ينقصها التدفق المبدع. ذلك أننى أكتشف  
بعد هبوط الحالة الشعرية أن الأبيات الأولى كانت  
باردة وغير خصبة. لذلك أبادر إلى شطبها وإثبات  
أبيات جديدة. حارة متدفقة فى مكانها. ولولا هذه  
الخصوصية المتأخرة لكنت بدايات بعض قصائدى  
صماء. ثلجية. جوفاء. لأننى أكون قد نظمته فى  
فترة ما قبل الحالة الشعرية.

نبيل - هذا الذى تقولينه شديد الأهمية وكنت أحب  
أن أسمعك تقولينه. لأنك قلنى لى فى البداية  
شيئا خيبنى هو إن افتتاحية القصيدة تكتب دون

أن تكون وراءها حالة شعرية تلونها وتبتّ الحيوية  
والخصوبة فيها ولكن قولى لى مع ذلك. ماذا  
تفعلن حين تريد أن تبدأ قصيدة؟

هدى - فى أحيان كثيرة أجلس وأسجل الفكرة التى  
خطرت لى فى نثر اعتيادى محاولة جميع كل ما  
فى ذهنى الواعى حولها من صور ورموز وغير ذلك  
ما هو مادة الشعر.

نبيل - ولكنك قلت إن ذهنك يتدفق ويتفجر بأشياء  
جديدة مبتكرة لا تخطر على بال. فكيف يحدث هذا  
التفجر ومتى؟

هدى - انظر أيها العزيز. إذا أردت أن أرسم لك صورة  
بسيطة عن الأسلوب الذى يعمل فيه ذهنى أثناء  
هذه الحالة فساذكرك بالجهاز المسمى بالعقل  
الإلكترونى.

نبيل - هذا الجهاز المقتدر الذى يعطى معلومات  
انسكلوبيدية عن أى موضوع نكلفه بالغوص فيه.

هدى - أجل. ولكنى أحتاج هنا إلى أن أشير إلى نوع  
معين من أصناف هذا الجهاز وهو النوع الذى يبدو



قادرا على تدبير جانس إنسانى عجيب يحار الفكر فيه. إن هناك فى أمريكا جهازاً إلكترونياً يرتب اللقاء بين الشبان والشابات ويختار لكل أمنهم رفيقاً مناسباً يستطيع أن يصحبه إلى حفلة مثلاً دون أن يعكّر انسجام الرفيقيين شىء، فإذا رغبت فتاة ما فى حضور احتفال، ووجدت نفسها بلا رفيق يصحبها إليه، لجأت إلى شركة معينة تمتلك هذا الجهاز طالبة مساعدتها فى الحصول على هذا الرفيق. ويقع على الجهاز أن يختار للفتاة أنسب صاحب تقضى معه الأمسية.

نبيل - (ضاحكاً) حقاً؟ هذه إحدى شطحات أمريكا ولم أسمع بها من قبل، ولكن ما علاقة هذا بحالتك الشعرية؟

هدى - علاقة ما إن هذا الجهاز اختراع قصد به علماء أمريكا تقليد العقل الإنسانى المذهل الذى أودع فيه الخالق العظيم قدرات سحرية يبقى سرها خفياً علينا فلا تفسير لها إلا كونها من صنع إله قدير مبدع لا حدود لعظمته وقدرته. أراد العلماء أن

يصنعوا جهازاً يقلدون به ذهن الإنسان فاخترعوا العقل الإلكتروني. وكيف يعمل هذا الجهاز؟ هناك موظف مسئول يتلقى طلب الفتاة التي تبحث عن رفيق تقضى معه الأمسية. وهذا الموظف يلقي عليها مجموعة من الأسئلة تتناول نفسيتها وهواياتها وثقافتها وأحوال أسرتها وأشياء كثيرة أخرى منها طولها ووزنها. ثم يلى الموظف هذه المعلومات إملأء دقيقاً على الجهاز الضخم الممتد أمتاراً كثيرة على الجدران وهو آلة معقدة أشد التعقيد. بعد ذلك يبدأ الجهاز بالعمل الدائب المستمر. أضواء تنطفئ هنا وتشتعل هناك. وأزرار تتحرك وأرقام تصعد وتهبط وبعد ربع ساعة من هذا العمل الآلى يقدم الجهاز اسم الشاب الذى يصلح لمرافقة هذه الفتاة. ويكون هذا الشاب أحد العشرات من الذين تقدموا إلى الشركة يطلبون رفيقات يصاحبنهم هذا المساء.

نبيل - أراك خاولين التقليل من قيمة هذا الجهاز إلى جانب عقل الإنسان فقد لاحظت أنك وصفته

بالضخامة وحدثت عن المكان الواسع الذى يشغله  
بينما عقل الإنسان لا يزيد على حجم تفاحة  
كبيرة. وأنا خبير بطريقتك فى التحدث كلما  
ذكرت عظمة الخالق وتساؤل علم الإنسان إلى  
جانبه.

هدى - أفليس هذا صحيحا يا نبيل العزيز؟ إن جهازهم  
الذى يعد من عجائب هذا العصر لا يكون شيئاً  
إلى جانب عقلى الصغير الحجم الذى خلقه الله  
المبدع الأكبر وجعله من الأسرار التى لا تسبر  
أغوارها ولا تلامس عمقها مهما تقدمنا فى العلم  
لقد زعم العلماء أنهم قلدوا هذا العقل فى  
عملهم. وانظر كيف يعمل العقل البشرى. أهم  
بكتابة مقال حول فكرة معقدة أهتم بها، وأبدأ  
ذلك بأن أجلس أمام مكتبى وأمامى أوراق فارغة.  
وأروح أسجل كل ما فى ذهنى الواعى من أفكار  
وصور وأحاسيس حول ذلك الموضوع وقد تشغلنى  
هذه العملية ساعتين أو ثلاثاً أو أكثر. وقد أحقق  
الكثير وأسجل نقاطاً كثيرة نستطيع أن تكون

الليل\ نفسه - فأنا أستفيق فجأة لأجد ذهني في حالة نوهج غريب، وألاحظ أن فكرة جديدة مبتكرة قد نبتت في وعيي حول ذلك الموضوع وطلعت كالوردة الحمراء المشتعلة باللون والحياة. وأسرع إلى مغادرة السرير الدافئ إلى غرفة المكتبة الباردة وأجلس على عجل لأسجل الفكرة الطارئة قبل أن تضيع في غمار الذاكرة وتفلت مني إلى الأبد. كيف تم هذا البزوغ المذهل؟ لقد نمت أنا واستمر العقل الموهوب يعمل في جد وحرارة واهتمام. وسرعان ما أبدع هذه الفكرة وأعدّها بحيث تكون جاهزة كاملة فأتسلمها حين أستيقظ وهذه الفكرة. - كما يتضح لي. - جديدة جدة كاملة ولا علاقة لها بأفكارى السابقة الواعية. وهذه الفكرة كثيراً ما تقلّب مقالى رأساً على عقب وتوجهه وجهة جديدة. ثم إننى ما أكاد أكتب هذه الفكرة حتى تنثال على أفكار جديدة أخرى فيها عمق ملحوظ دون أن أدري من أين نبعث. وهذه الأفكار تخول مقالى من حال إلى حال وترسله في اتجاه

سحرى مبتكر لا أعرف كيف بلغته ومن أعطانى  
إياه.

نبيل - ما تقولينه صحيح، وأنا أيضا قد جربته وإن لم  
أكن ملهما مثلك إن ذهنى يعمل على هذا  
الأسلوب أحيانا أحاول محاولة دائبة أن أفكّ  
معضلة فكرية من نوع ما. وأبذل الجهد كاملا دون  
أن أحقق نتيجة وأخيراً أعجز وأستسلم لليأس وإذا  
ذاك أترك الموضوع وأنصرف إلى أعمالى الأخرى.  
وفجأة يبزغ الحل الكامل من ذهنى وينتصب أمامى  
وكأن معجزة قد وضعت بين يدى. ومن أين جاء هذا  
الحل؟ وكيف نبع؟

هدى - نبع من عقلك الذى هو أقدر آلة الكترونية فى  
الوجود. أتعلم ما يحدث لنا فى هذه الحالات  
الغامضة؟ نحن نعطى هذا العقل الجبار المعلومات  
الأولية التى نعرفها فنجلس ونجمع له المواد التى  
يملكها العقل الواعى. وبعد ذلك ينفذ ما لدينا  
ونعجز ونكف عن العمل وننام. ولكن العقل  
السحرى المعجز لا ينام وإنما يبقى يعمل بلا انقطاع.

إنه ساهر أبداً يعمل ونحن غافون غافلون مسروقو  
الأرواح. وفي سهره يبدع أفكاراً جديدة لا علاقة لها  
بأى شئ سابق من المادة الأولية التى جهزناه بها  
من جهدنا المحدود الواعى. وذلك هو الإبداع البشرى  
العجيب الذى يطلع به علينا العقل اللانهائى.  
وهل ترانى يا نبيل أنا التى أبدع القصيدة الحية  
المبتكرة ؟ لا والله إنما هو كيان غامض مسرل  
بالأسرار يقيم فى داخل على صورة لا تعليل لها  
ويعطينى القصيدة جاهزة. وهذا الكيان هو قوة  
الله الجبارة التى رقرقت نبض الحياة والفكر فى كل  
ذرة من ذرات الخليقة.

نبيل - سيجان الله العلى القدير. ومع ذلك فلسنت  
أوافئك على ميثاك إلى التقليل من قيمة العلم.  
لأن العقل الإلكترونى مدهش أيضاً وهو تقليد عظيم  
لعقل الإنسان.

هدى - هو عظيم لأنه من صنع الإنسان الجاهل الضعيف.  
ولكنه تافه ولا قدرة له بإزاء العقل البشرى.

نبيل - إذا كان الأمر كما تقولين فكيف يصل هذا الجهاز  
إلى اسم الشاب المناسب الذى تسهر معه تلك  
الأمريكية التى حدثتبنى عنها؟

هدى - ليس فى ذلك أى إبداع. إن العقل الإلكتروني قد  
زود بالصفات الوافية لعشرات من الشبان، وهو  
لايزيد على اختيار شاب وفتاة تتماثل صفاتهما.  
وهذا اختيار أوتوماتيكى لبس وراءه إبداع، ذلك أن  
العقل الإلكتروني لا يمكن أن يطلع علينا بفكرة  
خلاقة كالتى تبدعها عقولنا وإنما يقتصر عمله  
على جمع الصفات وتنسيقها وفرزها، ثم إن الجهاز  
يقع فى أخطاء غليظة فى أحيان كثيرة. غلطة  
واحدة يقع فيها الموظف المسئول حين يضغط  
على زر غير الزر المطلوب وتكون النتيجة أن يجمع  
الجهاز شاباً وفتاة متنافرين فى ذوقهما كل التنافر.  
فما تكاد الفتاة تلتقى بالفتى الذى اختاره لها  
العقل الإلكتروني حتى تنظر إليه وتشعر بنفور  
منه لا تفسير له. ويحس هو إحساساً مائلاً دون  
أن يدرك السبب. والجهاز الإلكتروني لا يمتلك عاطفة

ولا يرتعش له قلب يعطف على الشابين المذكورين  
وهذا سرُّ غلظته وقلة إحساسه. إنه يعمل  
بالأضواء والأزوار والأرقام. أما الإنسان فإن له روحاً.  
وهذه الروح لا نهائية فلا تسبر أغوارها آلة، ولا يصل  
إلى فك رموزها جهاز مهما تعقدت مدنية  
الإنسان. وفي الحياة الإنسانية حالات كثيرة يكون  
فيها الزوجان مثلاً مختلفين في مزاجهما  
وأهوائهما وطباعهما ومع ذلك يسعدان بزواج يمتد  
مدى الحياة وينزلق على دولاب السنوات بلا مقاومة ولا  
صدّات ولا خدوش والعقل الإلكتروني عاجز عن أن  
يجمع مثل هذين القلبين. وكل عمله أنه ينسق  
الخصائص التي أعطيت له ويقرن الشيء بشبيهه  
ويختار أزواجاً تماثل صفاتهم وقد تتنافر قلوبهم  
كل التنافر.

نبيل - قد يكون الأمر كما تقولين ولكن كيف تفسرين  
كون العقل الإلكتروني ينسق الأفكار ويعطينا  
اسم الشاب المناسب؟ أليس هذا ابتكاراً؟



هدى - لو تأملت لأدركت أنه لم يبدع فكرة جديدة  
مبتكرة لم يسبق أن خطرت على بالنا كما يصنع  
العقل الإنسانى. وإنما يقتصر عمل العقل  
الإلكترونى على حالة واحدة هى الحالة التى يمتلك  
فيها أسماء شبان آخرين وصفاتهم إن قصارى ما  
يقدر عليه أن يجمع أشياء معطاة له ويقرن  
بعضها إلى بعض ويختار منها الرفيقين الأكثر  
شبهها ليرافقا ذلك المساء. أما العقل البشرى  
فإنه يحل لك اللغز يا نبيل يحله حلاً جديداً  
يستحيل أن يكون خطر لك. وهو ينظم لى  
القصيدة التى تذهلنى أنا نفسى وتأتى فريدة لم  
يقل مثلها شاعر غيرى. ومن أين تنبع تلك الأشطر  
المنظومة المقفاة الكاملة التى لم أشتغل فى  
نظمها لا بل لم أتذكر قوافيها لأسجلها فى  
قائمة القوافى. إن العقل خلاق مبدع يبتكر من لا  
شئ. أما عقلهم الإلكترونى الذى يبههم فهو لا  
يقدم لنا إلا أحد الأسماء التى حشوناها بها حشواً  
وكثيراً ما يخطئ، بينما العقل البشرى لا يخطئ.

نبيل - هذا صحيح وأضيف إلى ما تقولين أن عقلنا العجيب يعمل بلا أضرار ولا أرقام ولا أضواء ولا صعود ولا نزول. وحين نتناوله في غرفة التشريح ونتأمله نزداد حيرة وذهولاً فهو مجرد كتلة صغيرة من اللحم والدم. وهذه الكتلة تؤدي وظائف معقدة معجزة لا يستطيعها ذلك الجهاز الهائل الضخامة الذي يملأ قاعة كبيرة.

هدى - (تخشع) سبحانك يا إلهي يا أجمل حقيقة في الوجود

نبيل - سبحانه وتعالى. ولكن اسمعي يا هدى خطرت لي فكرة. إن عقلى حين يحل لي اللغز ليس مبدعاً من دون ثقافة أمنحه إياها. تذكرى كم سنة من عمري قضيتها فى الدراسة وقراءة مئات الكتب فى مختلف حقول المعرفة والفكر وعلى هذا يكون ذهنى مالكاً للأفكار الدقيقة كما يملكها العقل الإلكتروني.

هدى - صحيح طبعاً إن دراستنا وثقافتنا ذات علاقة مباشرة بالموضوع لأنها تنشط العقل. ولكن ألا

يبدع الرجلُ الأُمِّي قصائد ولوحات وأفكاراً؟

نبيل - اعتراضك. وارد، والأميون يبدعون. ولكن هل يستطيع رجل من هؤلاء الأميين أن يحل هذه العضلة الفكرية عين الحل المعقد كما حللتها أنا؟ هدى - إنه لا يستطيع وذهنه يبدع شيئاً آخر مختلفاً؟ ولكن ما رأيك في ذلك الطفل الذي قدمته لنا الإذاعة المثيرة ببغداد مرة؟ كان عمره ثمانى سنوات وكان يستطيع إجراء عمليات الجمع والطرح والضرب والقسمة لأرقام مخيفة تبلغ ملايين المليارات.

نبيل - لابد لي أن أقاطعك يا عزيزتى إنك تقولين إن الأرقام مخيفة ولماذا تكون الأرقام مخيفة؟ ما الذى يخيفك فيها؟

هدى - يا نبيل! إن الأرقام مخيفة تثير الرعب. وسر رهبتها أنها لا نهائية وكل ما هو لا نهائى يخيف العقل البشرى ويزلزله ولذلك نخاف الله أشد الخوف فهو أزل لا بداية له ولا نهاية. وأنا أخاف الفضاء كما أخاف أزلية الله سبحانه وكما أخاف الأرقام لأن علماء الفلك يؤكدون أن السموات

لانهائية فمهما سافرنا فيها وجدناها تمتد . وهى مخيفة حتى إذا تصورنا أنها تنتهى عند نقطة ما . عند حدود معينة . لأننا إذ ذاك سنعلم حقيقة رهيبة أخرى هى أن هذه السموات المنتهية بحدود لابد أن يكون وراءها شئ آخر . وهذا الشئ الآخر ستكون وراءه أشياء أخرى . أرايت إذن؟ أن اللانهاية شئ لا يحتمله العقل الإنسانى ولا بد للفكر من أن يلقي هذا السؤال الرهيب: ماذا وراء اللانهاية فى الخليفة وفى الأرقام وفى الزمن؟ فكّر فى كل هذا يا نبيل وسترى أنك خائف خس أن الوجود يمدحت قدميك.

نبيل - إنك تصورين اللانهاية تصويراً يثير الرعب حقاً . ولكن حدثينى عن ذلك الطفل الذى قدمته إذاعة بغداد المرئية بماله من قدرات حسابية فإنى لم أره ولم أسمع عنه .

هدى - لقد ألقوا على ذلك الطفل أسئلة مخيفة بأرقام هائلة تثير العجب والدهشة فكان يجيب فوراً ويعطى الناتج دونما ورقة ولا حساب . وكان الذين

يلقون عليه الأسئلة رياضيين مختصين وكانت  
معهم آلة حاسبة إلكترونية لولاها لما استطاعوا  
إثبات صحة إجابات الصبي الصغير.  
نبيل - تقولين إنه كان يجيب فوراً وهذا أعجب العجب  
لأن الحاسبة الإلكترونية تستغرق ما لا يقل عن ربع  
ساعة في إعداد الجواب.  
هدى - نعم، نعم. واسمع هذا، لقد حصل خلال ذلك  
أن أعطت الحاسبة الإلكترونية جواباً يختلف عن  
جواب الصبي بعشرة. فما كادوا يجابهونه بذلك  
حتى أكد لهم أن الآلة هي المخطئة في الإجابة لأن  
أحد أزرارها عاطل. وعندما جاءوا بخبير وفحص الآلة  
اكتشف الزر المعطل فعلاً. أفليس هذا مذهلاً؟ هذا  
ذهن بشري غير متعلم وغير مثقف ولم يزود بأية  
خلفية رياضية. ومع ذلك يصحح خطأ آلة  
إلكترونية ينذر أن تخطيء أليس هذا كله من  
مظاهر عظمة الله الذي أبدع في خلق العقل  
البشري؟

نبيل - ما تقولينه حق، والعقل الإنسانى خلاق على

صورة معجزة

هدى - وهل يجعلك هذا تغفرلى تركى لهذه الإبرة على

مكتبى منذ أمس؟ إن ذهنى كان منشغلا بإبداع

قصيدة جديدة.

نبيل - آمناً بالله وسامحناك والتمن الذى نطلبه أن

تسمعينا قصيدتك الجديدة، ولكن ها أنا ذا أحمل

الإبرة بنفسى وأضعها فى علبة الخياطة، وإنا لله

وإنا إليه راجعون.

## الفصل الثالث

### تجربة فى نقد الشعر

قرأت فى جزء إيلول ١٩٧٥ من مجلة (الرابطة) النجية مقالا متعا كتبه الباحث الأستاذ عبد الجبار داود البصرى عنوانه (الطفل فى الشعر العراقى الحديث) درس فيه طائفة من القصائد التى تناولت الطفل. وقد وجدت الكاتب يقف عند قصيدتى (أغنية لطفى) المنظومة عام ١٩٦٤ ويبدى فيها رأيا يمثل ذهنه ووجهة نظره. وليس على هذا اعتراض فإنما يحق لكل ناقد أن يصدر عن رأيه الذاتى. ثم إن تعدد الزوايا التى ينظر منها الناقد يغذى النقد الحديث ويفتح للأدب نوافذ فكرية تعينه وتوسعه.

ولقد ألفت - عبر حياتى الأدبية الطويلة - أن أقرأ مقالات كثيرة عن شعرى منها ما يخالف مقاييسى فى النقد ويصدر عن زاوية أرفضها دون أن يدفعنى ذلك إلى

أن أرد على النقد . وكان موقفى هذا ولم يزل يصدر عن  
إيمانى بحرية النقد واحترامى لمهمة الناقد ، ولذلك لم  
يحدث عبر ثلاثين عاماً من حياتى الأدبية أن اشتبكت مع  
باحث أو دارس فى حوار مطبوع فأنا أقرأ ما يكتبون عنى  
وأستمع به - أو أضيق - فلا أكتب ردوداً ولا تعليقات  
بحيث أصبحت هذه ظاهرة معروفة عنى فى مختلف  
الأوساط الأدبية.

إذن فما الذى يدفعنى لليوم إلى الخروج عما ألفته طوال  
حياتى؟ ولماذا أكتب هذا المقال؟ فى الواقع إننى لا أخرج  
على طريقتى ومازلت مقتنعة بحق الناقد فى أن يرى ما يرى  
فى شعرى. وإنما أتصدى للكتابة مدفوعة بالشوق إلى أن  
أخوض تجربة جديدة فى النقد. فإذا كان (عبد الجبار داود  
البصرى) قد قدّم وجهة نظره هو. فإننى سأطرح زاوية  
النظر التى أطلّ أنا منها ويصبح هذا أكثر منطقية.  
عندما يكون هناك اختلاف ملموس فى التأويل والتفسير  
بينى وبين الناقد الفاضل بحيث سيكون فى طرح  
النظريتين كليهما نفع للدراسات الأدبية وإغناء لحركة  
النقد الحديث.



وأرجو أن يكون ملحوظاً أننى حاولت أن أقف من  
القصيدة المنقودة موقف الناظر من الخارج لا موقف الشاعر  
التي نظمته وبذلك عاملتها كما لو كانت قصيدة  
شاعرة غيرى. كذلك ينبغي أن أنبه إلى أن عبد الجبار  
اكتفى بنقد المقطع الأول من قصيدتى التي تقع فى  
ثلاثة مقاطع وأن هذا جعلنى أكتفى مثله بتحليل هذا  
المقطع الواحد. فليس الغرض أن أكتب دراسة عن قصيدتى  
وإنما المقصد أن نعطي القراء والأدباء فرصة للمقارنة بين  
جريتين قدمهما ناقدان اثنان. وتختلف كل منهما عن  
الأخرى اختلافاً بيناً. لأن الفرق بين الناقلين فرق فى المنهج  
نفسه. بحيث يصبح من النافع أن نعرضهما كلتيهما  
على القارئ ليستطيع المقارنة وإبداء الرأى. واتخاذ موقف  
شخصى.

ونبدأ البحث بنسخ الحكم الموجز الذى أصدره الناقد  
على قصيدتى عندما قال: "يبدو على قصيدة نازك التكلف  
والتناقض. فهى تتألف من ثلاثة مقاطع الأول يبدأ بتكرار  
كلمة(ماما) والثانى يبدأ بتكرار كلمة(بابا) والثالث يبدأ  
بتكرار كلمة(دادا) وكل مقطع مكتوب بشكل منطقي

هندسى مشحون بقضايا وسطية معترضة تنتهى بإحالة  
القضية الأخيرة إلى الفرضية الأولى. ومثال ذلك:

#### المقطع الأول

الفرضية الأولى – براق الحلو اللثغة ينوى النوما  
قضية وسطية – والنوم وراء الربوة هياً حلماً  
قضية وسطية – والحلم له أجنحة ترقى النجماً  
قضية وسطية – والنجم له شفة ويحب اللثماً  
القضية الأخيرة – واللثم سيوقظ طفلى

ماما ماما

وهذا البناء إن دل على شيء فإنما يدل على التكلف.  
كما يؤخذ عليه تناقضه بين طفل ينادي أمه ويلثغ  
بندائه وبين كونه نائماً حذر أمه أن توقظه

وأول ما نقول فى التعليق على هذا النص أن الناقد  
قد حكم فيه بأن قول الشاعرة "براق الحلو اللثغة ينوى  
النوما" إنما هو (فرضية) وأن قولها "والنوم وراء الربوة هياً  
حلماً" إنما هو (قضية) دون أن يلاحظ أنه قد أقحم  
اصطلاحات علمية وجعلها أسماء لفقرات أغنية شعرية  
تنشدها أم لطفلها والأستاذ عبد الجبار يعرف أن هذا

يخالف سنن النقد: لأن اللغة العلمية تختلف عن اللغة الشعرية بشيئين بارزين:

١- إن لغة العلم تلتزم بالمعنى المتفق عليه للألفاظ التزاماً تاماً بخلاف لغة الشعر التى تهوم وترمز وتشع وتستثير الانفعال وتشحذ الخيال بحيث يمكن أن يستخلص الناقد منها معانى متنوعة، ويتضح هذا حين نأتى بمثال لفرضية هندسية مثل قولهم: (أ ب ج مثلث وفيه ضلعان متساويان) وهى عبارة استعملت كلمات ثابتة المعانى لا إمكانيات عاطفية وراءها. وما أبعد هذه الفرضية عن قبولى "براق الحلو اللثغة ينوى النوما" حيث نحن فى سباق عاطفى يتقبل التأويلات والتفسيرات.

٢- إن الأحكام العلمية أحكام يقبلها العقل وذلك عنصر مفقود فى الشعر فإذا قال المتنبي "كأنك فى جفن الردى وهونائم" وفسرناه على ظاهر الألفاظ، اعترض العقل الذى يدرك أن الردى ليس كائنا وأنه ليس له جفن، ولا ينام، ومثال القضية فى الهندسة نظرية فيثاغورس القنائلة بأن (مربع الوتر فى المثلث القائم الزاوية يساوى مجموع مربعى الضلعين القائمين) فهل فى هذا الكلام

القطعى شبه بما سماه الناقد "قضية وسطية" وهو  
قولى (والنوم وراء الربوة هيا حلما) ؟ كلا طبعا فإن هذا  
نطق شعرى يجعل النوم مخلوقا يختبىء وراء الربوة  
ويعطيه الإرادة والعاطفة. وهى خيالات يرفضها العقل  
وإنما نتقبلها بحاسة جمالية. قطرية كامنة فينا.

ثم يحكم الناقد بأن العبارات فى المقطع المشار إليه  
من قصيدة الشاعرة معروضة عرضاً منطقياً وهو بهذا  
يعيدنا إلى الأساليب العلمية. فإن المسألة المنطقية قد  
تجرى هكذا "محمد يسير فى المطر وكل من يسير فى  
المطر مبتل. محمد إذن مبتل" وهو حكم يقوم على  
المشاهدة والقياس والاستنتاج. فهل هذا البناء المنطقى  
فى شطر الشاعرة والنجم له شفة ويحب اللثما؟  
الجواب نفى. وإنما هذا حكم شعرى يخلو من المقدمة.  
والقانون والاستنتاج فلا وجه للشبه بينه وبين المقولة  
المنطقية.

بعد هذا نبدأ بدراسة المقطع المشار إليه من القصيدة  
ويقتضى ذلك أن نحدد موضوع القصيدة وجوها وغاية  
الشاعرة من نظمها. لأننا إن لم نفعل ذلك أضعنا

الأساس الذى نعتد عليه. أما الموضوع فيحدده العنوان (أغنية لطفلى) الذى لم يلتفت إليه الناقد وهو يخبرنا أن هذه أولا (أغنية) وأنها ثانيا منظومة لطفل صغير. والباء فى (طفلى) جعلنا نفهم أن معنى الأغنية هى الأم. وكل هذا يخط للناقد الطريق فالقصيدة لا تحاول أن تكون فلسفية وإنما تنزل هذه الأم إلى مستوى طفلها الصغير نزولاً كاملاً وهى تعلم - بحس الأمومة - أنها لو جاءت فى أغنيتها بمنطق وفلسفة وفرضيات وقضايا لأدت طفلها. فضلاً عن أنها تكون جاهلة تضع الأشياء فى غير مواضعها.

وهناك ملاحظة ثانية يجب أن يهتم بها الناقد هى أن قصد الأم من هذه "الأغنية" كلها إغراء الصغير بالنوم لأنه. مثل سائر الأطفال يحب أن يسهر تقليداً للكبار. وتعلم الأمهات أن الأطفال أحياناً يعتبرون النوم فى الساعة المفروضة عليهم خصماً لدوداً يقاومونه متهربين وهذه الأم تلجأ إلى وسائل كثيرة - سنكشف عنها فيما بعد - تحب بها النوم إلى الصغير وهى عندما تبدأ أغنيتها "براق الخلو اللثغة ينوى النوم" لا نخبرنا أن

براقاً راغب فى النوم ، وإنما هى مخاطبه وتوحى إليه بذلك. واستعمال ضمير الغائب فى الخطاب أسلوب خبيب معروف لدى الأمهات وكأنها تمأزحه وتقول بلهجة مسرحية ”براقى الآن يريد أن ينام“ فهذا إحياء إليه بأن ينام. والصغار سريعو الاستجابة للإحياء ولذلك تستعمله الأم فى توجيه طفلها. ونلاحظ كذلك أنها قد خاشت أن تقول له ”نم يا عزيزى“ فهى تحس بفطرتها أن صيغة الأمر قد تجعل الطفل يقاوم ويعاند ولذلك تلجأ إلى الجملة الخبرية. والبلاغيون يخبروننا أن الجملة الخبرية قد يكون معناها الحث على الشيء مع أنها جرى بصيغة الخبر. وهذه قاعدة بلاغية جهلها الأم الشعبية غير أن الفطرة وحس الأمومة يجعلانها تستعمل القاعدة استعمالاً صحيحاً دون أن تدرك ويجب أن ننتبه إلى أن كل الجمل الخبرية فى هذا المقطع تخرج عن معناها الأصلى إلى معان أخرى كما سيرينا التحليل.

وبهذه الاختراعات نكون قد حددنا جو القصيدة منذ البدء وسيساعدنا هذا فى تحليلها لأنه سيضعنا فى إطار لآنتيه داخله ولا نضيع فى الفرضيات الجدلية وإنما

تنمو القصائد فى اتجاه غنوانها وعلى أساس هدف الشاعر منها. وفى ظل الجو العاطفى الذى يسيطر عليها. وعلى هذه الأسس نفسها يكون نقد الناقد لها ولنبدأ الآن بالتحليل.

نجد فى أول المقطع الكلمات "ماما ماما ماما" وقد يتوهم الناقد أن الناطق بهذه الكلمات هو الطفل. وليس الأمر كذلك وإنما كانت الأم هى التى رددتها. وهدف الشاعرة من هذا أن تجعل الأم تنتقل انتقالاتاً عاطفياً كاملاً إلى دنيا صغيرها فهى تردد كلماتها.. وما إن نسمع كلمة "ماما" ترددها الأم حتى نعلم أن المشهد كله مرسوم على مستوى إدراك الطفل وإنما صرنا فى حديقة الطفولة.

ونصل إلى الشطر الأول "براق الحلو اللثغة ينوى النوما" وتدلنا كلمة "اللثغة" على أن براقاً حديث العهد بالكلام فما زال يلثغ أما أن لثغته حلوة فهى تقال على مسمع الصغير ليفهم أن أمه تستعذب كلامه. وهى بهذا تسعده فما من شئ يحبه الطفل ويحتاج إليه أكثر من الإحساس بأنه محبوب خاصة عند حبيبته الأولى

أمه.

ثم تأتى عبارة "بنوى النوم" والمنطق والعقل يجعلان المرء يتساءل ما أهمية أن ينوى هذا الطفل النوم؟ هل هى حقيقة كونية لننص عليها؟ وسرعان ما ندرك أن هذا السؤال يصدر من مستوى العقلاء الكبار. أما من زاوية نظر الطفل فإن النوم حادث خطير شديد الأهمية. وتريد الأم أن تشعر صغيرها بأن نومه حادث خطير عندها هى أيضاً. وهذا مفهوم فى منطق الصلة النفسية بين الأم وطفلها لأن الطفل ينمو روحياً وفكرياً وجسماً عندما يشعر بمكانته لدى أمه.

ثم نستحضر فى أذهاننا ثانية أن كل كلمة نقولها هذه الأم إنما تقصد بها إغراء طفلها بالنوم لئلا تتضح لَفَتَاتُ المعانى فى المقطع. وتبدأ الأم محاولاتها بعبارة: "والنوم وراء الرينة هيا حلما" وفيها نجد الاندماج الكامل وضباع الحدود بين الأم وطفلها فقد أصبحا كلا واحدا لا يتجزأ وأول مظاهر هذا أن الأم تستخدم فى مخاطبة صغيرها أساليب الأطفال فى الفهم والتعليل مثال ذلك أنها "تشخص" النوم أى تحوله إلى كائن منظور يملك



الإرادة وهذا هو منطق الأطفال الذين يشخصون كل شيء  
فى عالمهم. فالأشجار تتكلم.. والغيمة تنزل من السماء  
لتظلل من حر الشمس. والرياح تغضب وتثور. وبهذا  
المنطق الجميل تروح الأم تخبر طفلها أن النوم  
يختبئ (وراء الرينة) وهى هنا أيضا تستحضر عالم  
الطفولة حيث يقوم الصغار بلعبة الاختفاء وراء الأثاث  
وفى الزوايا. ولذلك يستطيع براق أن يفهم أن النوم طفل  
مثله وأنه يريد أن يلعب معه وبهذا خبئه إلى الصغير  
الذى يرفضه ويصر على السهر. وكأنها بهذا تقول له  
”لماذا لا تحب النوم؟ إنه طفل صغير يختبئ وراء الرينة  
ويريد أن يلعب معك يا صغير“ ولنلاحظ اللفتة فى  
الشطر: لماذا لم تقل الأم لطفلها إن النوم مختبئ وراء  
الكرسى أو وراء الدولاب مثلا؟ لأن ذلك يحبسها فى عالم  
محدود بأربعة جدران لا يتعدى الغرفة التى يعيش فيها  
الطفل. وإنما اختارت. الأم أن يختبئ النوم وراء الرينة  
لتوسع آفاق الصغير وتمدها إلى خارج المنزل. إلى العالم  
الواسع. هذا فضلا عن أنها تنقله من التفكير فى الأشياء  
الاصطناعية – الأثاث – إلى دنيا الطبيعة التى تمثلها

(الريوة) وهذا الدرس جزء من تربية الأم لطفلها ، وذلك أمر منطقي فإن غناء الأم لطفلها يجب أن يكون أيضا توجيهاً نفسياً وتنمية لقدرات الصغير الجمالية والفكرية وهو توجيه مرسوم بفطرة الأمومة غير الواعية لا بالرسم والتخطيط السابق.

ثم تضيف الأم أن النوم - هذا الكائن اللطيف - لا يكتفى باللعب والاختفاء وراء الريوة وإنما (يهيء) أيضا حلما للصغير. وهذا تشخيص ثان يضيف العقلانية على النوم. فإن التهيئة كلمة تعنى الإعداد الذى يتضمن الإرادة والتخطيط ، وبها تعطى الأم لطفلها إحساسا بأن النوم يحبه ويهتم به فهو يختبئ وراء الريوة. ويرتب ترتيبات ويتخذ وسائل يعد بها (حلما)؟ له والمقصود أن يشعر براق بأنه محبوب فحتى النوم يحبه ، حتى النوم. وقد يقول قائل "أفهم الصغير كلمة (حلم) ولعل الجواب يكون نفيا ولكن هذا لا يمنع الأم من استعمالها لأن الكلمة تكتسب معنى ولو غامضاً من سياق الكلام فيحس الصغير أن الحلم لابد أن يكون شيئا جميلاً مادام النوم اللطيف هو الذى يعده له، وإذن فإنه سيتلهف إلى

أن ينام ليعرف طعم هذا "الحلم" المهيأ له. وسنرى فى موضع آخر أن الأم تستعمل إحياء سياق الكلام هذا فى تعليم الطفل. وكل أم حتى الجاهلات تعرف بالفطرة كيف تستعمل هذا.

لنلاحظ كذلك أن الأم تزرع حب الطبيعة فى نفس الصغير فهى تشخص له الرّبوّة والنجم والحقل والورد وسواها لكى يبدأ بالارتباط بها فضلاً عن أنها بذلك، تخصى له أجزاء بعينها من العالم المنظور الذى يمتد حوله ليعرفها ويتعلم أسماءها والأغاني التى تنشدّها الأمهات للأطفال - كما سبق أن قلت - يجب أن تكون تربية بوسائل إحيائية جمالية. غير مباشرة. إننا لا نغنى للطفل لكى نؤنسه وإنما نريد أن نرى روحه. ونغذى حسّ الجمال والمحبة لديه. ونعلمه الأسماء والأعماق التى للأشياء.

كذلك ينبغى أن نلاحظ أن الأخبار التى نقلتها الأم إلى طفلها (النوم يخبىء، ويهيبء حلما) وما يليها إنما هى أسلوب لإثارة اهتمام الصغير، فكأن أمه تقص عليه حكاية. والأطفال يسعدون بالقصص والأم لها من ذلك

مقصد سنقف عنده فيما بعد عندما نتقدم فى تحليل  
إشعاعات القصيدة ورموزها

ثم نصل إلى الشطر الثالث (والحلم له أجنحة ترقى  
النجم) وفيه تواصل الأم إثارة اهتمام الصغير فبعد أن  
لفت خياله حول ذلك (الحلم) الذى أعده له النوم، أضافت  
أنه - أى الحلم - يملك أجنحة، فهي تشير ضمناً إلى  
أحب المخلوقات إلى الطفل العصافير والطيور. وإلى أين  
سيطير هذا الحلم المجنح؟ إلى (النجم) اللامع الجميل الذى  
يهتم الطفل به عادة خاصة الطفل العراقى الذى ينام  
صيفاً على السطح، فهو متصل بالنجوم اتصالاً لا يتاح  
لغيره. مثل ذلك الراعى اليافع فى قصة ألفونس دوديه  
"النجوم" Les Etoiles وخلال هذا تستثير الأم طفلها  
استثارة جمالية وتوحى إليه أن الأجنحة والنجوم إنما هى  
أشياء حلوة تبهج الإنسان وحتى لو كان الطفل لا يتبين  
جمالية هذه الأشياء بحسّه فإنه يستشف ذلك لأنها  
وردت فى سياق أشياء لطيفة مثل (ماما الحلوة، والكائن  
الجميل، النوم، والريوة، والحلم) وبالاقتران يفهم الصغير أن  
هذه الأشياء جميلة أيضاً وهذا مبرر فى علم النفس.

التربوى فإن إحداث الاقتران وسيلة ناجحة من وسائل تعليم الصغار. والطفل ينفر من الطرق المباشرة وما من أم عاقلة تلجأ إليها مطلقاً.

والواقع أن عبارة (الحلم له أجنحة ترقى النجما) لها، فى الجانب غير الواعى من ذهن الأم، ثلاث وظائف:

١- وظيفة جمالية تقرب فيها الأم مشاهد الطبيعة إلى طفلها كما سبق.

٢- وظيفة قصصية لأن هذه العبارة حلقة من حلقات السلسلة تكمل الحكاية البسيطة التى بدأت فى الشطر الأول وهذا يحتفظ بانتباه الطفل.

٣- وظيفة تربية، فإن الأم عندما تقول لطفلها إن الحلم الذى أعده له النوم ذلك الكائن الجميل سيظهر بأجنحته إلى النجوم ويحدثها عن الطفل إنما تستعمل عنصر الرمز. وترمز الأجنحة إلى (الارتقاء) والصعود، ويرمز النجم إلى آفاق المثل العليا التى تهفو الأم إلى توجيه الصغير إليها. فالحلم إذن يصعد بالطفل إلى المسالك الروحية العليا. وهنا قد يعترض معترض بأن المستوى الرمضى صعب على مدارك الطفل، وجواب ذلك أنه قد يكون

كذلك ولكن الأم لا تشرح رموزا لصغيرها وإنما تكتفى  
بزرع بذرة إحياء فى نفسه، وتكرار هذه البذرة فى  
المستقبل سيصحى ذهن الصغير تدريجيا. كما يسمع  
الطفل كلمة (ماما) أول مرة فلا يفهمها، وعندما تتكرر  
فيما بعد يفتح ذهنه ويبدأ يتبين المعنى كما أن من  
الممكن أن يسعد الطفل بالوجه الظاهر من أغنية أمه  
دون أن يحصد أى رمز منها فإن هذا لا يضير الأغنية  
فى شيء والطفل مشدود إليها على كل حال. هذا  
والرموز موجودة فى كل شعْر جيد، وهى جزء من تعدد  
مستويات المعنى حيث يكون للشطر وجه ظاهر ووراءه  
أبعاد رمزية والناقد يقوم بوظيفة الكشف ويرفع الحجب  
عن هذه الرموز والأعماق. وبذلك يقود القارئ.

ونأتى إلى الحلقة الثالثة من السلسلة وهى قول  
الشاعرة "النجم له شفة ويحب اللثما" وفيه تعود الأم  
إلى النزول إلى مستوى الطفل وأساليبه فتشخص له  
النجم وتجعله كائنا له (شفة) وتضيف أنه مولع بالتقبيل  
موحية إلى الطفل بأنه سيغمره بالقبلات. وإلى جانب  
تشخيص الأشياء الجامدة ومنحها الحياة على طريقة

الطفل. أرادت الأم أن تربط صغيرها بالعالم الرحب حوله. فهي تخبره أن الوجود دنیا جميلة رحبة. وأنه يستقبل فيه بالقبلات. وبهذا تمنح الطفل سعادة الإحساس بأنه محبوب وكأن الكون كله يريد احتضانه وهذا الإحساس يجعل الطفل يعطى الحس بالمقابل ويسبغه على الحياة والناس والأشياء ويخبرنا المربون والنفسيون أن هذا من أهم أسس التربية النفسية. فقد لوحظ أن الطفل الذى لا ينال الحبة والإعزاز تنمو فى نفسه البغضاء. والحق قد على البشرية وقد يحولّه هذا إلى مجرم خطير.

ولنلاحظ أن الأم. فى كل هذه الأشرطة تضاحك طفلها وتؤنسه وتربيّه. ويصبح هذا أوضح لو تصورنا أما تقص على طفلها هذه الحكاية: النوم كائن صغير جميل يحب أن يلعب معك. وقد ذهب واختبأ وراء الرابية وهناك صنع لك حلما حلوا له جناحان. وهل تعلم ماذا سيفعل هذا الحلم؟ إنه سيطير إلى النجمة اللامعة فى السماء. والنجمة يا براق لها شفة وتستنطع أن تقبل بها كل الأطفال الذين خبهم. وسوف تنزل وتقبلك هكذا وفجأة (تدغدغ) الأم طفلها وتغمر بالقبل وجهه وعنقه وكتفيه.

ويروح هو يضحك (مكررا) بسعادة بالغة، وكل هذا له وظائف إلى جانب ملاعبة الطفل ومناغاته وإضحاكه، فالغرض الأساسى فى ذهن الأم أن تستنفد طاقة الصغير على السهر فيهدأ ويرتخى وينام.

#### عنصر الموسيقى فى المقطع

استعملت الشاعرة فى هذه القصيدة التكرار الذى يحبه الأطفال ويطربون له، لأنه يحدث موسيقى لفظية ظاهرة. وكان أسلوب هذا التكرار أن يبدأ الشطر بعين الكلمة التى جاءت فى آخر الشطر السابق كما يأتى:

براق الخلو اللثغة بنوى النوما

والنوم وراء الربوة هيا حلما

والحلم له أجنحة ترقى النجما

والنجم له شفة ويحب اللثما

واللثم سيوقظ طفلى

ماما ماما

ولهذا التكرار ثلاثة أغراض كانت وراء وعى الأم دون أن تشخصها أو تقصدها قصداً وسندرجها فيما يأتى:  
١- إمتاع الطفل بوسيلة لفظية تسره بوقعها



الجميل، فكل تكرار يحدث موسيقى لفظية ورنينا. والنغم الصوتى يسر الصغار لأن تذوقه سهل، والتقاط أمواجه يسير عليهم.

٢- إن هذا التكرار فى القصيدة يربط آخر كل شطر بأول الشطر التالى. وهذا يتمتع الطفل إمتاعا شديدا وربما كان ذلك لأنه يشعره بأن كل شىء جميل فى الحياة ينبت جميلا آخر. فإن الشىء الجميل(أ) الذى ناله الطفل قد تفتح كالوردة فى أول الشطر التالى وأعطاه الشىء الجميل(ب) والشىء الجميل(ب) ليس عقيماً وإنما سيثمر ويعطيه الشىء الجميل(ج) وهكذا. وهذه الفكرة قد عرضت على الطفل فى النشيد عرضا جعلها شبيهة بموسيقى الشعوب البدائية بحيث يتذوقها الصغير كما يتذوقها الرجل البدائى الذى لا يفهم وإنما يحس الأشياء إحساسا غريزيا.

٣- هناك وظيفة تعليمية لهذا التكرار لأنه، بترديد الكلمة الواحدة مرتين يسلط الضوء عليها ويساعد الطفل على تذوقها وحفظها. وبهذا يزيد التحسس اللغوى لديه وترتبط الألفاظ بالعالم الملموس حوله

فتكتسب الحياة. فالأغنية على شكل غير مقصود درس لغوى فى مستوى الطفل. وقد لاحظ السيد عبد الجبار أن هناك تتاليا وتعاقبا فى عرض الفكرة ولكنه توهم أن تلك الصفة ظاهرة هندسية مفروضة على المقاطع من الخارج. دون أن تنبع من الجو النفسى للقصيدة وقد سبق أن أشرت إلى أن لفظة (هندسية) غير موفقة هنا. لأن الأشكال الهندسية جريدية لا تخاطب عواطفنا، وإنما الذى يستمتع بها هذا العقل. وذلك حين يلاحظ تناسق أبعادها أو يدرس المعنى الكامن فى اختلاف خطوطها فى اتجاهاتها وأطوالها وليسمح لى الناقد الفاضل أن أقترح لهذا الشكل فى قصيدتى اسما يبدو لى أكثر دلالة عليه وهو (السلسلة الموسيقية) وسبب اختيارى لهذا الاسم أمران:

١- إن السلسلة تتكون من حلقات متتالية متساوية. مثل الأشطر التى جاءت فى قصيدتى. كل شطر يعطينا حلقة عاطفية تصويرية مساوية فى شكلها وأسلوبها وحجمها للحلقات الأخرى. فى حين أن الشكل الهندسى لا يشترط وجود حلقات وينبغى أن يكون واضحا لنا أن

تساوى الأشطَر فى الطول هنا يفرض وجوده على المعنى نفسه. وكأن الأم تشعر طفلها بذلك بوجود نظام وتنسيق فى الوجود. إلى جوار الجمال والحب قائلة له ضمناً "أنه لابد لنا - حتى أنت يا صغير - أن تخضع للنظام (وبضمنه النوم فى المواعيد المضبوطة) وتوحى حلقات السلسلة المتساوية بموسيقى مطّردة تنبع من هذا النظام. وإذا أحس الصغير - بضرب من الطفرة الروحية - أن النظام مرتبط بالموسيقى والجمال فإنه سيحبّه وهذا أسلوب آخر تغرى به طفلها بالنوم.

٢- إنما سميناه (السلسلة الموسيقية) لأنه يثير نغماً لفظياً وداخلياً فى حين أن الشكل الهندسى لا يستثير عند من يراه حساً صوتياً. السلسلة فى مآثوراتنا الشعبية (الفولكلور)

قبل أن أدرس المعنى الفكرى وراء هذه السلسلة التى لم يستسغها الناقد فى قصيدتى ووصفها بأنها تنالى مقولات منطقية لا أكثر أعود بذاكرتى إلى أيام طفولتى البعيدة فى بغداد عندما كانت عمى تغنى لى أغاني الأطفال المعروفة فى مآثوراتنا الشعبية. وكان بينها نشيد

يجرى فى سلسلة كهذه التى استعملتها فى (أغنية  
لطفلى) وسأنتقى من ذلك النشيد الأبيات الآتية:

صندوقى ما له مفتاح والمفتاح عند الحداد  
والحداد يريد فلوس والفلوس عند العروس  
والعروس بالحمام والحمام يريد قنديل  
والقنديل واقع بالبير والبير يريد حبال  
والحبال عند الجاموس والجاموس بالبريه  
والبريه تريد مطر والمطر عند الله

لا إله إلا الله

لا إله إلا الله

وقد كنت فى طفولتى أحب هذه الأنشودة دون أن أعرف  
سبب ذلك ولكنى كنت ألاحظ بوضوح أن كل عنصر  
فيها يحتاج إلى غيره. فالمطلوب مفتاح الصندوق. والمفاتيح  
يصنعها الحداد الذى لا يملك نقوداً يصنعها. فإن النقود  
عند العروس. والعروس فى الحمام. إلخ وهذه الظاهرة كانت  
تسرني بما فيها من ترتيب يسعد الذهن الصغير. وبما  
فيها من نغم يبهر شاعرة طفلة ناشئة تتلهم إلى

الغناء والموسيقى أشد النلهف. غير أننى - كما هو متوقع - لم أكن أستطيع النفاذ إلى المعنى الذكى الذى رقرقته فى النشيد أجيال الجماعات العراقية المجهولة التى تناقلته حتى انحدر إلينا

وأظن أن أحد أسباب حب الأطفال العراقيين لهذه الأنشودة أن الذهن الصغير قادر على ملاحظة السلسلة فيه بسبب وضوحها وقوة نغمها وبسبب وجود التكرار بين آخر كل شطر وأول الشطر التالى.

وإذا كانت الأنشودة لم تبج لى فى طفولتى بمعناها الرمزية. فإننى الآن - بعد النضج - قد أصبحت ألاحظ بانستمتاع وتأثر بالغ ما تكشفه هذه الأنشودة الشعبية من معان فهى تشخيص ظاهرتين فى حياة الجبل العراقى الذى وضعه (وقد يكون ذلك فى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر فإن الأنشودة تراث شعبي لا علم لنا بتاريخه) وسأدرج هاتين الظاهرتين فيما يأتى:

١- إن هذه الأنشودة نعطينا صورة حزينة لحياة الشعب العراقى الذى كان يعانى عوزاً شديداً وفقراً مدقعاً بحيث يبدو أن من المستحيل تلبية رغبة لأى أحد.

فما يحتاج إليه الفرد مربوط دائما بشيء لا يمكن الحصول عليه وكل شيء مفقود لأن وجوده يتوقف على وجود شيء آخر لا سبيل إليه. حتى العروس التى تعطى مالا عند الزواج - فهى المحظوظة فى مجتمع مفلس - حتى هذه العروس لا يمكن الحصول على قرش منها لأنها فى الحمام يوم زواجها متعطشة للاستحمام الذى لا يتحقق فى ظلام دامس لأن قنديل الحمام قد سقط فى البئر. إن هناك فى هذا النشيد الشعبى قوة شريفة تناوىء العراقى البائس وتطارده وسرعان ما يبدو للمتأمل أن من المستحيل تحقيق أى شيء.

٢- الظاهرة الثانية التى تعكسها هذه الأنشودة هى ظاهرة الإيمان الدينى العميق الذى يتصف به العراقى. لأن سلسلة الاحتياجات تنتهى عند الله الذى هو منبع العطاء الكامل وسند المحتاجين ومنجد المستضعفين وعندما يغنى الطفل نشيده هذا فهو مازال حتى اليوم ينشد كل شطر فيه مرة واحدة ماعدا (لا إله إلا الله) فهو يعيدها ثلاث مرات. ولنلاحظ أن النشيد المذكور يوحى إلى الذهن الناقد أن وجود الله يكسب الجماعات العراقية

المعذبة راحتين اثنتين هما

١- أن الله ينهى سلسلة الاحتياجات المتعاقبة حقا  
أن القنديل قد وقع فى البئر وأنا إذا أردنا التقاطه من  
الأعماق احتجنا إلى حبال. وحقا أنه لا حبال لدينا لأننا  
ربطنا بها الجواميس التى ذهبت إلى البرية وستأخر  
هناك بحثا عن عشب غير موجود لأن المطر محتبس  
كل هذا واقع ولكن فجأة يتذكر المحزون أن المطر  
عند الله. والله هو منبع الرحمة الأكبر. وهذه الفكرة  
تبعث دفء الطمأنينة فى قلبه لأنها تعده بسد الحاجة.  
إذن فالسلسلة الشريرة التى لاحت للعراقى المحروم غير  
قابلة للانتهاء قد استقرت على شاطئ الله العلى  
القدير. محطم السلاسل ووادع المؤمن بالصحو. وفى هذه  
الفكرة الراحة الكبرى من البلاء المميت. وسرعان ما ينزل  
المطر غزيرا إذن فسينبت العشب. ويشيع الجاموس  
ويرجع فتمتلك الحبال ونستخرج من البئر القنديل ليضئ  
حمّام العروس وهكذا تتجه السلسلة نحو الحلول بعد أن  
كانت سائرة إلى التأزم.

ب - هناك راحة ثانية يسبغها وجود الله. هى هذه

المرّة راحة ففكرة يشعربها العلماء والمثقفون أكثرما  
خسها الجماهير المحرومة من التعليم. فإن السلسلة التي  
وردت فى الأنشودة تعرض لنا وضعاً فكرياً كانت كل  
الأشياء فيه ناقصة لا يكتمل وجودها إلا بأشياء أخرى هى  
نفسها ناقصة حتاج إلى سواها. ولو استمرت هذه  
النواقص لو تهادى هذا الارتكاز على الهواء. ومن ثم  
السقوط الموجه. لكان فى ذلك تعب فكري شديد للعقل  
الإنسانى المفطور على التماس نهاية لكل سلسلة  
وكلنا نعلم أن فكرة اللانهاية تبقى مسألة يستحيل  
على العقل الإنسانى المحدود أن يزتاخ إليها؛ لأن العقل  
البشرى لا يستطيع أن يتصور شيئاً ليست له نهاية  
سواء أكان ذلك فى الزمان أو المكان. ولذلك كان وجود الله  
أعظم نعمة على الإنسان المتأمل فى أقطار السموات  
وآماد الأزمنة ولقد كان يمكن أن تكون السلسلة المتعبة  
فى الأنشودة بلا انتهاء وبذلك يفقد العقل العراقى  
ارتكازه وسعادته لولا وقوف هذه الاستمرارية عند الله  
وفى ذلك راحة العقل الكاملة ولذلك تكون عبارة (لا إله  
إلا الله) هتافه صادرة من أعماق القلب كما يهتف الغريق



المشرف على الموت عندما يبرز له زورق ينقذه فجأة.  
وتنتهى الأنشودة ببلوغ الشاطئ ويكف الذهن عن الشرود  
في فراغ حزين.

هذا ما أتمنى أن يلاحظه الناقد الفاضل . فهل تراه  
يجد في هذه السلسلة الشعبية تكافاً أو هندسية  
أو منطقاً ؟ والواقع أنه لو كان فيها ذلك لما سعدت بها  
أجيال من ملايين الأطفال في العراق فلاشئ أبغض من  
المنطق والهندسة إلى الأذهان الصبانية البريئة. ثم إن  
أولئك الأجداد الأميين الطيبين من طبقات الشعب  
الفقيرة كانوا ينفرون من التجريد والقضايا العلمية  
لأنهم عاطفيون انفعاليون ولذلك عبروا بحلقات  
السلسلة عن أحزان واقعهم البائس دون أن يلاحظوا فكرة  
التسلسل ملاحظة واعية.

وبعد. فأنا أتساءل - من زاوية تنظر نقدية - هل كانت  
هذه الأنشودة الشعبية وراء وعى الشعارة وهي تغنى  
لطفلها عام ١٩٦٤ ؟ هل بزغت من مخزن ذاكرتها من  
وراء اللاوعى ووجهتها على صورة ما. إلى اختيار أسلوب  
السلسلة لقصيدة تغنيها لطفلها إن هذا في نظر

النقاد النفسيين جائز تماماً. وقد شخّصوه لدى كبار الشعراء والروائيين مثل الروائي الأيرلندي (جيمس جويس) الذى برزت فى كتاباته أناشيد الطفولة وذكرياتها وروائعها وألوانها بروزاً واضحاً. كان جويس يفرض على أحداث قصصه أحياناً شكلاً قد يكون موازياً لخطوط قصة وقعت له فى طفولته أو يعطينا فى رواياته رموزاً شديدة الخفاء وأحداثاً يتناسق كل منها مع مرحلة من مراحل الصبا. وكل هذا من عمل ما يسمى باللاوعى. لأن الطفولة نفسها وجود زمانى لا يعى ذاته ويعيش الأشياء مرة واحدة. فى حين أن الكبير الناضج قد يعيش الحدث الواحد عشر مرات باستحضاره فى الذاكرة أو التغنى به أو كتابته على الورق.

وقد يعجب القارئ من أن أما متعلمة مثلى تستعمل فى الغناء لطفلها وفى تنويمه عين الأساليب النفسية التى استعملتها الأمهات الجاهلات فى السنين الغابرة. وجواب هذا أن رعاية الطفولة والغناء لها وحس الأموة أشياء مشتركة بين المثقفة والجاهلة. إن ملاعبة الأم لصغيرها ليست مسألة منطقية تتميز بها المثقفة وإنما

هى اندفاعة عاطفية غريزية فالأم هى الأم والطفل هو  
الطفل فى كل زمان ومكان.

معان ودلالات فى سلسلتى

بعد أن استخرجنا ما وراء السلسلة الشعبية  
(الفولكلورية) من معان غافية، نعود للنظر فى سلسلتى  
أنا التى غنيت بها لطفلى متسائلين، إلام انتهت هذه  
السلسلة؟ أما الجماعات الشعبية فى مآثوراتها فقد  
انتهت سلسلتها (إلى الله) وأما الشاعرة فقد انتهت  
الحلقات المتتالية لديها فى المقاطع الثلاثة إلى إفاقة  
طفلها من النوم. قالت فى آخر المقطع الأول:

والنجم له شفة ويحب اللثما

واللثم سيوقظ طفلى

ماما ماما

ومثل هذه النهاية لجدها فى ختام المقطع الثانى أيضا  
وفيه سلسلة مماثلة تدخل (بابا الحبيب) فى الأغنية  
وتنتهى إلى ما يأتى:

وأريج الورد لعبو يهوى الوثبا

والوثب سيوقظ طفلى

## بابا بابا

إن وراء هذه الظاهرة ظاهرة اليقظة والصحو فى ختام كل سلسلة رموزاً ومعانى ودلالات تختبئ وراء المعنى الظاهر أبسطها فيما يأتى:

أ- أن انتهاء كل سلسلة بالصحو من النوم يوافق رغبة الطفل . فالأم تعلم أنه يتهرب من النوم ويريد أن يستمر . وعندما تحاول إغراءه به . تضمن ذلك وعداً ساراً بأنه سيصحو وشيكاً وبهذا تقنعه أن يستسلم للنعاس ويغفو.

أ- إن المستوى الأعظم من المعنى هنا هو الإيحاء للطفل بأن النوم ظاهرة عابرة فى حياة الإنسان. وإن لم يكن منها بد. والحالة الأساسية الأجمل هى الصحو. ولذلك تحرص الأم على أن تخبب إلى صغيرها كلا من اليقظة والنمى. ترسم له الرقاد على صورة طفل جميل يختبئ وراء الرابية ويصنع أحلاماً. وتصور له الاستفاقة على أنها مغادرة لأروقة النوم على وقع قبيلات منصبة من شفة النجمة الصديقة ذات الضياء فهو يلعب مع ملائكة النوم عندما ينام. ويسعد بقبيلات النجمة حين

يصحو.

٣- إن البناء الرمزي وراء هذا المقطع وسواه يتضمن اعتبار اليقظة رمزاً للحياة، والرقاد رمزاً للموت. وعندما يتم الصحو(الحياة) بواسطة التقبيل(الحب) يكون المعنى أن الحياة الراكدة يصحبها الحب. وبذلك توحى الأم إلى طفلها - وسيفهم كلما كبر- أن الحياة والحب مترابطان وأنه مادام خياً فسيتلقى القبلات لا من شفتى النجمة فحسب وإنما من (ماما الحبيبة) أيضاً ومن الحياة كلها. وعندما تحب الأم النوم إلى طفلها - مع أنه موت مؤقت - فهي تشعره بأن الموت جزء من الحياة وتقتلع من نفسه منذ الصغر مسألة الخوف من الموت لأن الموت كالنوم يختبئ وراء الریوة ويهيئ للصغير أحلاماً ثم إن رقدة الموت كرقدة النوم وراءها صحو باذخة قد تكون على القبلات والسعادة والضياء.

وأعبد القول هنا بأنه ليس من الضروري أن يفهم الطفل بوعيه كل هذه المعاني، إنما ستستقر في أعماقه بذورا تنمو مع الزمن حتى إذا كبر وصار شابا كان يحمل في قلبه الاطمئنان إلى الموت فهو ليس أكثر من نوم فيه

أحلام كما يقول شكسبير على لسان بطله (هاملت)

To die, to sleep

To sleep perchance to dream

وأترجمها نصاً " أن تموت يعنى أن تنام ، وأن تنام قد  
يعنى أن تحلم "

٤- المعنى الأخير الكامن فى سلسلتى الموسيقى هو  
أن الوجود ليس خليطاً من العناصر غير المترابطة (النوم،  
الريوة، الحلم، الأجنحة، النجم) وأن هذه العناصر لا يذهب  
كل منها فى اتجاه، على شكل فوضى مفكك، وإنما  
هناك ترابط خفى، هناك تسلسل وتلاحم، وينبع هذا  
التربط من أن النوم ينتج الأحلام، والأحلام تصعد إلى  
النجوم، والنجوم تعطى القبلاث وتصحى النائم وتسلمه  
إلى الحياة. فكل هذه العناصر تتعاون لتصنع الحياة  
وهكذا يتوحد كل ما هو مشئت ومبعثر وينجو الإنسان  
من الإحساس بأنه يعيش فى عالم مجزأ إلى عناصر  
معزولة تعاديه وتكيد له.

وبعد هذا التحليل سننتهى إلى أن سلسلة الشاعر  
المنعملة وسلسلة رجل الشعب الأمل كانتا كلتاها

خملان مستويات مختلفة من الرموز والمعاني فهناك دائماً معنى بسيط فيه إمتاع للطفل وتنمية لحسه الموسيقى وإحياء بحب الحياة. وهناك إلى جانب ذلك معان باطنية تشخص حقائق الحياة الكبرى، السلسلة الشعبية علمت الطفل أن الله تعالى أكبر للخير والعطاء والجمال والرحمة في حياة الإنسان وسلسلة الشاعرة علمت برفاقاً أن الحياة جميلة بما فيها من ربي وجوم وطيور وأحلام وأن كل هذه العناصر تسبغ على الإنسان الحب وتسعده. وأن النوم محطة ينزل بها الإنسان نزولاً مؤقتاً استعداداً للصحو وأن الحياة والحب وجهان لشئ واحد.





## الباب الثالث

---

في العروض العربي



## الفصل الأول الخليل والدوائر الشعرية

ما زال علم العروض يعد، بين الشعراء والأدباء، موضوعاً غامضاً صعباً لا يجروء أحد أن يقترب منه ويخوض بحوره. إن الضباب يحف به في أذهانهم ويندر بينهم من يفتحهم معتركه محاولاً أن يفهمه وينتفع به في شعره ونقده. ذلك مع أن حركة الشعر الحر قد جاءت معها بأكبر مقدار من الأخطاء العروضية عند أغلب الشعراء. وبذلك أصبح لابد للشاعر والناقد أن يعرف أصول العروض ليستطيع خاشى الأخطاء ويعرف كيف ينبه إليها لأن العروض يعطى الناقد القدرة على صياغة التنبهات في صورة علمية موضوعية ويمنح الشاعر القدرة على خاشى الأخطاء العروضية والسؤال الذى نحب أن نلقيه هو هذا لماذا يستصعب الشاعر والناقد موضوع العروض وهل يرجع السرفى ذلك إلى

كون المرء عدو ما جهل. أم أن السبب يكمن فى صعوبة علم العروض نفسه وعدم مطاوعته للذهن المتفهم؟ الحقيقة أن السؤالين كليهما يتطلب الجواب بالإيجاب فإن معظم أدبائنا ينفرون من العروض لأنهم يجهلونه أولاً ولأنه صعب ثانياً.

والذى يهمنا فى هذا الفصل الجواب الثانى، أى - صعوبة علم العروض - فما هى الصعوبة؟ وعلى أى وجه تنجلي؟ إن أصعب ما فى علم العروض هو التغيرات التى تطرأ على التفعيلات والبحور فتبدلها من حال إلى حال مثل ( القطف والترفيل والقبض والكسف والتذيل ..). ولو راجعنا هذه التغيرات لوجدنا كثيراً منها ليس موجوداً فى أصل الشعر العربى وإنما أوجده العلامة الموهوب (الخليل بن أحمد الفراهيدى). ذلك أنه حين نظر فى علم العروض ووضع أصوله، أراد أن يصوغ نظرية جديدة يصنف فيها بحور الشعر فى مجموعات متباينة، كل مجموعة لها خواص ويمكن اشتقاقها من بحراًساس فى المجموعة. وقد سُمى هذه المجموعات بالدوائر وجعلها خمس دوائر فى العروض العربى هى كما

يأتى:

- ١- دائرة المختلف وهى تشمل خمسة أبحر، اثنان منها مهملان أى غير مستعملين فى الشعر العرنى. أما الثلاثة الباقية المستعملة فهى الطويل والمديد والبسيط.
- ٢- دائرة المؤتلف وفيها بحران مستعملان هما الوافر والكامل وبحر ثالث مهمل لم يستعمله القدماء واستعمل فى العصر الحديث(١).
- ٣- دائرة المجنّب وفيها أبحر ثلاثة كلها مستعمل وهى الهزج والرجز والرمّل.
- ٤- دائرة المشتبه وفيها تسعة بحور، المستعمل منها ستة هى (السريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجنّب) وبقية البحور الثلاثة مهمة لم يستعملها أحد.
- ٥- دائرة المتفق ويزعم العروضيون أن الخليل وضعها لبحر واحد مستعمل هو المتقارب فاشتق منها الأخفش -تلمبذه- البحر المتدارك وأصبحت تضم بحرّين اثنين مستعملين. وقد أثبت الأستاذ (عبد المجيد الراضى) فى كتابه (شرح حفة الخليل)(٢) أنه لا يمكن إلا أن يكون

الخليل هو الذى وضع البحر المتدارك؛ لأن له هو نفسه  
قصيدتين من هذا البحر. ولأن طبيعة الدوائر تجعل من  
المحال أن يغفل الخليل فك البحر المتدارك من المتقارب.  
ولو نظرنا فى هذه الدوائر لوجدناها خلواً من الفائدة  
وفيها تعسف واضح. فإن الخليل حين وضع دوائره وجدها  
لا تتفق مع محور الشعر المتداولة عند العرب. مثال ذلك  
أن البحر الوافر ووزنه المستعمل الدارج كما يأتى:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلتن فعولن  
وهذا البحر لا يتفق مع دائرة المؤتلف لأن البحر الكامل  
لا يمكن أن يشتق منه فماذا فعل الخليل لبحل هذه  
المشكلة؟ لقد هداه تفكيره إلى أن يجعل الوافر ذا أصل  
غير متداول لم يستعمله أحد من العرب إطلاقاً ومن هذا  
الأصل الخيالى يمكن اشتقاق البحر الكامل. وتفعيلات  
هذا الوافر المفتعل جرى كما يأتى:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن  
وهذا الوزن لم يسمع به فى الشعر العربى مطلقاً  
ولم ينظم منه شاعر بيتاً واحداً. وقد أدرك الخليل ذلك  
فزعم أنه الأصل غير المستعمل للوافر.

وبعد أن ثبت الخليل هذا الوزن العجيب فى الدائرة،  
نظر فى الوافر المتداول وفيه العروض والضرب (فعولن)  
بدلاً من مفاعلتن المثبتة فى الدائرة ولكى يبرر هذا ابتدع  
تغييراً سماه (القطف) وعرفه بأنه حذف السبب الخفيف  
من آخر مفاعلتن وتسكين ما قبله فتصبح التفعيلة  
(مفاعل) وتنقل إلى مساويتها (فعولن) وبهذا أقام الخليل  
جسراً بين (مفاعلتن) الموهومة (فعولن) الواقعية وهكذا  
اضطر الخليل اضطراراً إلى خلق التغيير المسمى بالقطف  
وزرعه فى ذاكرة الدارس ولولا افتراضه لأصل الوافر غير  
المستعمل لما احتجنا إلى حفظ هذا الاصطلاح  
"القطف" ولقلنا إن وزن الوافر هو "مفاعلتن مفاعلتن  
فعولن" وسميناه الوزن "السالم" الخالى من التغيير.  
ولنضرب مثلاً ثانياً مما أحدث الخليل لطلاب العروض  
من المتاعب لقد قال الخليل إن (السريع) وزنه:  
مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن  
فاعلن  
وهذا هو الوزن المستعمل عند العرب جميعاً وما من  
وزن آخر غيره عرفه شعراؤنا منذ الجاهلية إلى اليوم.

ولكن هل تركه الخليل على هذا؟ لا وإنما أراد له أن يدخل فى دائرة "المشتبه" ليكون أصلاً تشتق منه بقية بحور الدائرة. وحين استخضر فى ذهنه تفصيلات هذه الدائرة وجدها لا يمكن أن تشتق من "مستفعلن مستفعلن فاعلن" فلم يجد مفراً من أن يبتدع للسريع أصلاً لا وجود له هو "مستفعلن مستفعلن مفعولات" بضم التاء الأخيرة وهو وزن ثقيل لا موسيقى له ولا انسجام فيه بل هو غير موزون تقريباً. ومن هذا البحر الخيالى استطاع الخليل أن يشتق المنسرح والخفيف وغيرهما من بحور الدائرة. وكانت نتيجة هذا الافتعال وبالأعلى علم العروض كله. فإن الخليل المتوقد الذكاء حين أراد أن يصل الحبل بين هذا السريع الخرافى و "السريع" الاعتيادى المتداول بين الشعراء اضطر إلى ابتداع تغييرين أحدهما "الكسْف" والآخر "الطَي" أما الكسْف فهو حذف الحرف السابع من التفعيلة (مفعولات) وأما الطى فهو حذف الرابع الساكن من "مفعولاً" المتبقية وبذلك تحول إلى "مفعلاً" وتنقل إلى مساويتها فى الحركات والسكنات "فاعلن" وبهذا علل الخليل لتحول



”مفعولات“ فى الأصل الموهوم إلى ”فاعِلن“ فى الوزن المستعمل.

وقد جرى الخليل على مثل هذا التعسف فى غير قليل من دوائره فالبسيط مثلاً أصله فى الدائرة:

مستفعلن فاعِلن مستفعلن فاعِلن

مستفعلن فاعِلن مستفعلن فاعِلن

ولكى يربط الخليل بن هذا الوزن المخلوق والوزن المتداول قال ”إن الواجب (خين) عروضه وضربه دائماً لتحول إلى ”فعلن“ الدارجة“ كذلك نجد أن البحر الجديد أصل وزنه فى الدائرة الخيلية:

فاعلاتن فاعِلن فاعلاتن فاعِلن

فاعلاتن فاعِلن فاعلاتن فاعِلن

وهو لا يطابق الوزن المستعمل ”فاعلاتن فاعِلن فاعلاتن“ ولذلك اضطر الخليل من أجل سلامة دائرته المحبوبة، أن يجعله مجزئاً دائماً بحذف التفعيلة الأخيرة من كل من شطريه.

وإن القارئ ليتساءل لم هذا كله؟ ولماذا أتعِب الخليل دارسى العروض بأن يحفظوا القطف والكسف والطفى

والخبث والجزء(٣) بفتح الجيم؟ أكل ذلك فى سبيل بناء  
نظرية خيالية ترتبط وفقها البحور فى دوائر؟ والواقع أن  
هذه الدوائر غير موجودة إلا فى ذهن الخليل بن أحمد، وهو  
رجل مُبدعٌ موهوب ونحن أول من يعترف بعبقريته  
ولكن هذا لا يمنعنا من أن نكون موضوعيين فنعترف بأن  
خياله قد حمله بعيداً فى مسألة الدوائر.

يضاف إلى ذلك أن دوائر الخليل قد أفسحت مجالاً  
لقيام أوزان ذكرها الخليل وسمّاها "المهملة" أي التى  
لم يستعملها الشعراء والواقع أن الشعراء العرب  
الذين سبقوا الخليل لم يسمعوها مطلقاً بهذه البحور  
التي اقتضاها وجود الدوائر. وطالما سألت نفسى عن  
جدوى هذه البحور المتكلفة المفروضة فرضاً ولماذا نثقل  
على طلابنا فى الجامعات بها إذا كان العرب لم  
يستعملوها؟ مثال ذلك ما نجد من بحور مهمة فى  
دائرة "المشتبه" وهذا أحدها ويسمى "المتند":

فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

مستفعلن وهذا بحر آخر يستمونه "المنسرد"

مفاعلين مفاعلين فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

وأين الموسيقى فى هذين الوزنين؟ وأين من استعملها  
من الشعراء منذ وجد الشعر العربى؟ اللهم إلا إذا  
استثنينا النظامين الذين درسوا علم الخليل فلما وجدوه  
يذكر أوزاننا مهمة نظموا لكل منها مثلاً.  
والواقع أن هذه الدوائر لا تنفع دارسى العروض ولا  
تخدمهم على أى وجه، وقد كان يمكن للعروض العربى  
أن يضبط من دونها. ومن الأدلة التى تثبت هذا ما وقع  
لى أنا بين آلاف الطلبة الذين درسوا العروض فعندما  
كان عمري اثنى عشرة سنة قرأت كتاب "ميزان الذهب  
فى صناعة شعر العرب" للأستاذ أحمد الهاشمى - يرحمه  
الله - وهذا الكتاب يلخص العروض العربى للطالب  
الحديث ولكنه لا يشير بحرف إلى وجود دوائر فى  
العروض. لقد درس أحمد الهاشمى عروضنا وكأن الدوائر  
غير موجودة إطلاقاً وكأنت النتيجة أننى نشأت ومارست  
الشعر وأنا لم أسمع بوجود الدوائر فهل أضرنى ذلك  
فى شئ؟ اللهم لا فقد مضيت فى حياتى الشعرية  
حتى عام ١٩٥٧ - وهو تاريخ صدور مجموعتى الشعرية  
الثالثة "قرارة الموجة" - دون أن أسمع بوجود الدوائر.

وعندما سمعت بها سنة ١٩٥٧ فوجئت مفاجأة شديدة فبادرت إلى دراستها في مظانها على الفور ومعنى ذلك أننى نظمت مئات القصائد المنوعة الأوزان والأشكال دون أن أحتاج إلى معرفة الدوائر فما نفعها إذن؟

والحق أن هذه الدوائر قد عقدت العروض العريى تعقيدا لا مبرر له وفعلت ذلك بأسلوبين اثنين:

١- لأنها أضافت إليه صعوبة الربط بين البحور المنوعة برابط داخلى مع أن البحور فى الأصل غير مترابطة.

٢- لأنها اضطررتنا إلى اختراع التغيرات نعلل بها للاختلاف بين صورة البحور المتداولة وصورتها فى أصل الدائرة.

والسؤال الآن هو هل نستطيع نحن العروضيين فى القرن العشرين أن نضع خطة جديدة للعروض العريى نحذف منها مسألة الدوائر حذفاً كاملاً؟ هذه مسألة فيها نظر. وقد يذكرنا القارىء، فى هذا الصدد، بمحاولة (أحمد الهاشمى) التى نجح فيها، فأغفل الدوائر وأعرض عن وجودها وفى هذه الحالة نحتاج إلى أن نعود إلى

كتاب "ميزان الذهب" وندرسه. وإذا ذاك اضطر إلى استبقاء تغييراته كما هي. فلم يجرؤ على أن يقول لنا: "إن وزن الوافر "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" وإنما أخبرنا أن أصل الوزن "مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن دون أن يعلل عدم وجود هذا الأصل أو يذكر أين نجده في ممارستنا الواقعية لنظم الشعر. إذن فإن أحمد الهاشمي لم يتحرر كلياً من الظل الذي يلقيه الخليل وإن كان حاول أن يتخلص منه بعدم التعرض لقضية الدوائر في كتابه.

ولكن ما أطلبه أنا هنا شيء أبعد من هذا فأنا أدعو إلى أن نعلّم الطالب مباشرة أن وزن (الوافر) هو "مفاعلتن مفاعلتن فعولن" مكررة مرتين من دون أن يكون له أصل آخر غير مستعمل. ومعنى ذلك أننا حين سنصل إلى التفاصيل سنتقيد بهذا الواقع. يقول العروضيون مثلاً: إن العروض الأولى المطلوبة المكسوفة في البحر السريع لها ضرب ثان مطوى موقوف. ولا بد لنا أن نلاحظ هنا أن التغييرات الثلاثة (الكسف والطف والوقف) كلها قائمة على أساس أن أصل البحر في الدائرة هو "مستفعلن مستفعلن مفعولات" مكررة مرتين

كل واحدة فى شطر. فإذا خَررنا من هذه الخرافة وقلنا للطلاب "إن وزن السريع هو" مستفعلن مستفعلن فاعلن" مرتين لم نعد نحتاج إلى حفظ هذه الاصطلاحات وإنما سنقول للطلاب إن فاعلن تحولت فى الضرب إلى فاعلان بدخول التذييل عليها وبهذا نتحرر من الاصطلاحات الثلاثة المعقدة. وعلى مثل هذا الأساس سنمضى فى سائر أبجاث العروض العريى الذى سيصبح أبسط وأسهل وتخف فيه متاعب الدارسين. ذلك أن حفظ هذه الاصطلاحات من أصعب الأمور لدى الطلاب وهم يشكون دائماً من هذه التغيرات وأسمائها ومن الدوائر الشعرية وصعوبة رسمها وتوزيع البحور عليها.

وفى ختام هذا الموجز أقول "إن علينا اليوم أن نستعمل البحور على أساس الوزن العريى الموجود القائم الذى استعمله شعراؤنا فى كل عصورهم دون أن نفترض لكل بحر مألوف أصلاً غير مألوف فذلك ما لا نفع له وإنما هو شئ يقرب من التعجيز للشعراء والنقاد وطلاب العروض.

## الفصل الثانى

### الجانب العروضى من مسرحية شوقى (مصرع كليوباترا)

المسرح الشعري شكل جديد من أشكال الأدب فى اللغة العربية نقول هذا وإن كانت قد ظهرت فى العالم العربى مسرحيات شعرية غير قليلة، منذ بداية القرن العشرين. ذلك أن هذه المسرحيات مازالت تفتقد عناية النقاد. وليس معنى حكمنا هذا أن المسرح الشعرى جوبه بالصمت الكامل. فإن هناك كتاباً تناولوه. على أن هذا التناول لم يقف عند الجانب العروضى من المسرحية الشعرية إلا نادراً وإنما اهتم الناقد فى العادة بتحليل الشخصيات والتعليق على الحوار ودراسة الفكرة والموضوع ونحو ذلك مما لا يغنيا عن الالتفات إلى الجانب العروضى.

وقد أدى هذا الموقف لدى الناقد إلى أن يستهين طائفة

من الشعراء المسرحيين بالجانب العروضى من مسرحياتهم  
فيرتكبوا الأخطاء الشعرية والأغاليط العروضية دونما حرج.  
ومع أن شوقيا قد نظم مسرحيته "مصرع كليوباترا"  
وفى ذهنه تسيطر مسرحية شكسبير الشهيرة Anto-  
ny and Cleoptra إلا أنه خالف شكسبير فى قضية  
الوزن. أما شكسبير فهو فى مسرحياته يلتزم وزناً  
واحداً فى العادة ولا يخرج عنه إلا إذا عرض داخل  
المسرحية نشيد أو أغنية فإنه يخرج إذ ذاك إلى وزن  
غنائى قصير وسرعان ما يعود إلى الوزن الأساسى  
للمسرحية. (اللهم إلا كونه يخرج أحياناً إلى النثر  
الخالص وليس لهذا علاقة بموضوعنا) وهذا ما لم يفعله  
شوقى وإنما أقام مسرحيته على أوزان كثيرة ينتقل من  
واحد إلى واحد فى حرية كاملة. وهذا مقبول. لأن الوزن  
الذى اختاره شكسبير يبدو لنا فى العربية وزناً  
موسيقياً سهلاً فيه عمومية تجعله يصلح للمجاورات  
البسيطة التى لا تصنع فيها فضلاً عن قدرة الشاعر  
الإنكليزى على تنويع النبرة إلى أقصى حد وذلك بالشد  
على المقطع مرة والإرخاء مرة حسب ما يمليه الحس



الشعري والموقف على ذهن الشاعر. أما الوزن العري الواحد فإن موسيقيته العالية جعله رتيباً في مسرحية يستغرق تمثيلها ثلاث ساعات في الأقل. فلو التزم شوقي وزناً واحداً هو البسيط أو الطويل أو الخفيف لشعر بالشاهد والقارئ بالليل، لأن قوة النغم في هذه الأوزان تسيطر على المعاني وتخبسها في قمقم، وتعطيها روحاً معينة، فإذا استمر المشهد كله على هذا شعرنا بأن الأحداث محبوسة في نطاق معين هي الأخرى. ولذلك نؤيد شوقياً في استعماله لأكثر من وزن واحد عبر المسرحية.

ولندرس تأثير الوزن الواحد في المسرح العري بالرجوع إلى مسرحية شعرية نظمها الشاعر (عمر أبو ريشة) في فصل واحد وسمّاها "عذاب" واستعمل فيها وزناً واحداً هو (المتقارب) فجاءت وقائعها خلواً من الحياة وإنما تسمها الرتابة، وقد أوحى استمرار الوزن الواحد بالتكلف في حديث الأشخاص، لأن تغير الوزن يشعر بتغير الحالات النفسية التي تعترى الأفراد، وينم عن تغير نبرة الكلام، ولقد زادت الحاجة عبر هذه المسرحية القصيرة إلى تغير

الوزن خاصة عندما رأينا (جميلاً) الزوج يكتشف خيانة  
زوجته ويصاب بصدمة عاطفية عنيفة تمزقه تمزيقاً. ومع  
ذلك، يقف شامخاً صلباً يسخر منها ويسمعها كلاماً  
ظاهره اللين والحب وباطنه العتاب القارص والنقمة  
الطاغية. فعند هذا نشعر بحاجة مضيئة إلى أن يتغير  
الوزن من المتقارب إلى سواه كالوافر الذي يصلح  
للسخريّة. وما زال صدى سخريّة (حابي) من (زينون) في  
مسرحيّة شوقي يرن في أسماعنا:

وتعطى حين تلقاها ابتساماً

وأنطونبوس يعطى ما يشاء

صباحهما مغازلة وصيد

وللأقداح والقبل المساء

أترضى أن يكون سرير مصر

قوائمه الدعارة والبغاء

أتهدم أمة لتشيّد فرداً

على أنقاضها بئس البناء

إن في البحر الوافر في هذه الأبيات نبرة غضب واضحة  
تساعد عليها السرعة الطبيعية في الوزن. والعبارات

القصيرة القوية الفواصل، فماذا نجد من هذا فى كلام  
جميل الزوج المجروح فى مسرحية عمر أبى ريشة؟ إننا  
نسمعه يقول:

أفأعى الحياة ألا مزقى صدور الحنان ولا تندمى  
وصبى لعابك فى طعنة تئنُّ اشْتِياقاً إلى بلسم  
ففى كل ناب تفيض الرقى وتذهب بالألم المفعم

ثم يقول ساخراً من زوجته سعاد:

أتبكين بالهفتى للعيون، يكسر أجفانهم البكاء  
دعبنى أشرب هذى الدموع تموج عليها طيوف الوفاء

وهو هنا يسخر ولا يجد، فلا نشعر بسخريته مطلقاً، لأن  
وزن المتقارب فيه جلال وأحلام ومحبة بطبعه فهو يصلح  
للمعانى الرقيقة المرهفة ولا يناسب هذا الموقف الرهيب  
حيث الزوج المطعون يكاد يقتل زوجته الغادرة غضباً  
وشراسة كما صوره الشاعر. ولو كان (عمر) غير الوزن  
لأحسن إلى المسرحية ورفعها من البرودة التى تتصف بها.  
وأما شوقى فإن له فى مسرحيته (مصرع كليوباترا)  
موقفين من مواقف تغيير الوزن أولهما موقف كان هذا

التغيير ناجحاً فيه. فأحسن إلى سياق المسرحية وعبر تعبيراً قوياً عن الأحداث التي وقعت أمامنا على المسرح. وثانيهما موقف أساء فيه الوزن المتغير إلى تعبيرية الشعر عبر الأحداث. وسنتحدث قليلاً عن كلا الموقفين مستشهدين بمثال.

نجد مثلاً للموقف الأول في أول الفصل الرابع من (مصرع كليوباترا) وتظهر فيه كليوباترا الملكة محوطة بالهموم والأحزان والمشكلات فإن أنطونيو حبيبها وحاميها قد انتحر ومات. وجيش قيصر أوكثافيوس يحاصر الإسكندرية والملكة مهددة بأن تحمل سببية إلى روما لتعرض على الجماهير سائرة على قدميها مقيدة وراء مركبه الفاتح المنتصر وفي هذه الحالة من العذاب تصاب كليوباترا باضطراب شديد فتنتقل من فكرة إلى فكرة. وكأن لا رابط بين هذه الفكر اللهم إلا أنها كلها أحزان تستشعرها الملكة المنكوبة المحيرة. وكلما خرجت من فكرة إلى فكرة أخرى غير الشاعر الوزن الذي تستعمله. وأول هذه الفكر تتعلق بموت مارك أنطونيو عشيقها وهي تستعمل لها مجزوء الخفيف "فاعلاتن مفاعلن" فتقول:

نام مركو ولم أنم      وتفردت بالألم  
ليت جرحى كجرحه      لقي الموت فالتأم  
وبعد تسعة أبيات تغير كليوباترا الفكرة فتكف عن  
التفكير فى أنطونيوموته وبطولته وتنتقل إلى  
الإحساس بحراجه موقفها فى وقت يحاصر فيه جيش  
أوكتافيوس مدينها الإسكندرية. وعند ذلك تستعمل وزناً  
جديدا هو البسيط وتنتقل من قافية الميم إلى قافية  
السين فتقول مخاطبة وصيفتها:

باشرميون بلغنا موقفا حرجا

لا الرأى ينفعنا فيه ولا البأس

لم يبق ثقب رجاء كنت ألمه

إلا تعرض حتى سدّه الياس

ولابد للممثلة التى تمثل دور الملكة هنا من أن تدرك معنى  
تغير الوزن. فإنه يشير إلى اضطراب كليوباترا وتنقلها من  
فكرة إلى فكرة بعيدة عنها. ومن ثم فإن على الممثلة أن  
تتصور بوضوح أن كليوباترا تسكت فترة بين الفكرة  
الواحدة وأختها وتصمت كما يصمت الحائر الممزق  
النفس. وفجأة بعد السكوت تدخل فى فكرة جديدة تنم

على اضطرابها الشديد وحدة قلقها ولذلك غيّر الشاعر  
الوزن والقافية. ثم ماذا ؟ يقول شوقي في توجيهاته  
المسرحية: (تلقى كليوباترا نظرة على الإسكندرية من  
الشرفة) وعلينا هنا أن نتصور فترة جديدة من الصمت  
المتأمل تندفع بعدها الملكة الحزونة قائلة من البحر  
الكامل على روى العين:

نجمي يحدثني بوشك أقوله

إسكندرية هل أقول وداعا؟

وشيت برك جدولا وخميئة

وكسوت بحرك عدة وشرعا

وأنا اللبابة وقد ملأتك غابة

وأنا المهابة وقد ملأتك قاعا

وهكذا نجد الملكة تنتقل في حديثها من مخاطب إلى  
مخاطب فهي في فكرتها الأولى قد خاطبت أنطونيوس من  
مجزوء الخفيف:

أنطوان انفض الكرى ساعة وانقل القدم

قم كأمس اغنم الهوى واشرب الراح بالنغم

وفى فكرتها الثانية خاطبت وصيفتها (شرميون) أما في

الفكرة الثالثة فهي تتحدث إلى الإسكندرية مدينتها الحبيبة. وهذا التنقل الكامل من فكرة ومخاطب، إلى فكرة أخرى ومخاطب آخر يبرر تغيير الوزن وتغيير القافية تبريراً يجعل ذلك التغيير ضرورة فنية ملزمة.

أما الموقف الثانى الذى مضى فيه شوقى يغير الوزن دون أن يلاحظ أن هذا التغيير يسئ إلى السياق المسرحى أحياناً. ويخل بمعقولية الأحداث فهنا نحن أولاء نضرب له مثلاً من الفصل الثانى فى المسرحية وسننسخ الحوار كاملاً ثم نعقبُ عليه بما ينبغى قوله. وقد دار هذا الحوار فى حجرة الولايم بقصر كليوباترا حيث الاحتفال بانتصار أنطونيو على عدوّه أوكتافيوس فى معركة البر الأولى وهذا نص الحوار:

انشو - تلك والله قضيه	أصبح الراعى رعيه
حكم الحب على قبيـ	صر وأحب بليه
صار كالشعب وسناوى	همج الإسكندرية
انطونيو - حبرا تكلم ألا عجيبه	
من سحر منف أو سحر طيبه؟	

حبراً - إله الحرب سنامحنى فإنى  
 غلبت على أبالستى الغضاب  
 هم لا يجلسون على غناء  
 ولا يتحدثون على شراب  
 كليوبطرا - ولكن قبصر يدعوك حبراً  
 وقبصر لا يرد بلا جواب  
 وأنت الكاهن العراف فانظر  
 أغير السحر شيء فى الجراب؟  
 حبراً - إذا ما شئت مولاتنى فإنى  
 أطلع فى الكفوف وفى الكتاب  
 كليوبطرا - ادن من قبصر حبراً      وانظر الكفين واقرا  
 انطونيوس - تعال حبراً وقلب      يدى يمنى ليسرى  
 نعل أسرار كفى      كواشف لك سرا  
 ألا ترى لى بقاء      ألا ترى لى عمرا؟  
 حبراً - يا عجب الفأل مولا      ي أعجب الناس طرا  
 حياته بيديه      والناس يحيون قسرا  
 إن شئت عشيت نهارا      أو شئت عمّرت دهرا  
 قائد رومانى (إلى زملائه همساً) -



لو كنت منه قريباً لقلت فى اذن حبرا  
حياته فى يديه؟ أم فى يدى كليوبترا  
نجد فى هذا الحوار مواطن أحسن فيها شوقى الحين بدل  
الوزن، ومواطن أخرى أساء فيها وأول ما سنلاحظ  
تعليق انشو وفيه سخرية واضحة من أنطونيو. وإن قارئ  
المسرحية ليتساءل ماذا كان إحساس أنطونيو بإزاء هذه  
التعريف الهازىء؟ وربما اتجه هذا القارئ باللوم إلى  
شوقى - المؤلف - لأنه لم يظهر أنطونيو ساخطا على  
انشو إذ يسخر منه هذه السخرية. وعند هذا يجب أن  
نتذكر شيئين:

١- أن انشو هو المهرج مضحك الملكة ومن تقاليد المسرح  
الإنكليزى أن مثله لا يحاسب على التعريض ولو تناول  
الملكة نفسها كما يحدث أحيانا فى مسرح شكسبير  
ومن ثم فإن أنطونيو حرى بالألا يغتاض من هزء انشو لأن  
المفروض أن غرضه إثارة الضحك ولا نية سوء وراءه.

٢- أن شوقيا جعل أنطونيو يعلق تعليقا مبهماً على  
تعريض انشو. فهو يغير الموضوع رأسا وكأنه منزعج من  
ذلك. ومع الموضوع يغير الوزن أيضا ويغير الخطاب، وكأنه

يريد أن يصرف أذهان السامعين عن نكتة أنشو الموجهة.  
ومن ثم فإن تغيير الوزن كان ناجحاً هنا حيث جاءت  
عبارة أنطونيو من (مخلع البسيط) مستفعلن فاعلن  
فعولن:

حبرا تكلم ألا عجيبه من سحر منف أو سحر طيبه  
ولكن جواب حبرا جاء من وزن آخر غير الوزن الذى  
استعمله أنطونيو فهو يستعمل الوافر قائلاً

إله الحرب سامحنى فإننى غلبت على أبالستى الغضاب  
وهذا يبدو لى غير ملائم ولا مقبول. لأن حديث القيصر  
أنطونيو إلى العراف (حبرا) يعتبر حديثاً من كبير إلى  
صغير. وذلك يجعل العراف حريصاً على المجاملة والأدب  
بين يدى أنطونيو. وهو أمر يحتم عليه ألا يغير الوزن  
الذى اختاره أنطونيو فى مخاطبته فهو يتبعه طائعاً  
صاغراً على الوزن نفسه وهذا ما غفل عنه شوقى.

ومن الغريب عندى أن كليوباترا فى خطابها لحبرا بعد ذلك  
تستعمل وزن الوافر الذى استعمله حبرا. مع أن الأوفق أن  
تستعمل مخلع البسيط الذى استعمله أنطونيو. أو على  
الأقل أن تبدأ وزناً جديداً. فكأنها عندما تلزم الوزن الذى

اتخذته (حبرا) إنما تشجعه على التمرد وسوء الأدب مع أنطونيو، فهي لا تكتفى بالسكوت عنه وإنما تمضى فى تأييده باستعمال الوزن نفسه.

ولقد يعترض على معترض هنا قائلاً ولكن ماذا تفعل كليوباترا إن عادت واستعملت مخلع البسيط ضاق القارئ بالتنقل من وزن إلى وزن فى كل عبارة ينطق بها أحد الأشخاص. والجواب على ذلك أن هذا ينبغى أن يحدث مرة واحدة فترجع كليوباترا إلى وزن أنطونيو وتمضى عليه فيستعمله معها (حبرا) بعد أن يستشعر تأنيبها الصامت له. والواقع أن هذه اللفتات حساسة كل الحساسية وهي تؤثر فى التحليل النفسى للأشخاص وفى التسلسل المنطقى للأحداث. ولئن ضاق بها القارئ الذى لا شأن له بالأوزان والشعر. فإن القارئ المثقف سيفهمها ويزيد تقديرا للشاعر على حساسيته وقوة بصيرته.

وقد جاء جواب (حبرا) من عين الوزن الذى استعملته الملكة. وذلك مناسب للموقف. فهو يظهر احترامه للملكة بالمضى على الوزن الذى خاطبته به. وعند هذا

تغير كليوباترا الوزن بلاأى سبب وتقول حبرا من مجزوء  
الرفل:

ادنُ من قيصر حبرا وانظر الكفين واقرا  
وقد حاولت أن أجد تعليلاً نفسياً لهذا التغيير فلم أجد  
لأن السياق واحد والوافر مطاوع والملكة مازالت تخاطب  
العراف فلماذا تغير الوزن؟ ثم يتكلم أنطونيوس من مجزوء  
الخفيف فيغير الوزن أيضا ولا يبدو لى سبب لهذا التغيير  
الثانى، لأن ذلك إذا كان من دون سبب كان عبثا على  
الجو والنبرة فى المسرحية فهى تتغير من دون سبب  
موجب. ولكن العراف يتابع أنطونيوس فى الوزن هذه المرة  
فيقول من البحر المجتث:

يا عجب الفأل مولا ي أعجب الناس طرا  
حياته فى يديه والناس يحيون قسرا  
وهذا ملأهم على الأساس الذى وضعناه وهو يدل على  
تأذب حبرا أمام أنطونيوس أما أروع استعمال للوزن الواحد  
فى هذا الحوار كله فهو يأتى فى قول القائد الرومانى  
الساخر الخاقد على أنطونيوس:

حياته فى يديه أم فى يدى كليوبترا

وقد استعمل المُجْتَنِّثُ نفسه لِكى تكون السخرية لاذعة، فهو يعرض بأنطونيو من نفس وزن العراف وقافيته لِكى تكون النكتة باترة، ولكى تدل على ذكاء المتكلم وحدة تعليقه، ولكى تنقض كلام العراف وترد عليه هذا الرد القارض.

وخلاصة الرأى أن تغيير الوزن يجب أن يكون مرتبطاً بطبيعة الحوار ونفسيات المتحدثين والعلاقات بينهم وقد تتحكم فيه الجاملات والمقاصد الخفية التى تؤثر فى الحوار. ولعل رأبى هذا ليس أكثر من اجتهاد. ولا ينبغي لنا أن نحاسب شوقياً على أساسه غير أننا نعتقد أن بصيرة الشاعر الملهم يمكن أن تقوده إلى وضع الأوزان فى مواضعها السليمة دون أن يكون واعياً لذلك وعياً صريحاً. ولنتناول الآن الأخطاء العروضية التى وقعت فى المسرحية ومن عجب أنها ليست قليلة فى حين يظن المرء أن شوقياً منزه عن مثل هذه الأخطاء فمن ذلك ورود الزحاف المستنكر إذ قال من بحر الرمل المجزوء  
شرميون ذاك حابى وجناه يمينه  
ووزنه المضبوط:

## فاعلات فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

فالتفعيلة الأولى "شرميون" بالضم فيها زحاف إذ حذف  
الثانى من السبب الخفيف "تن" فأصبحت التفعيلة  
"فاعلات" من دون نون وهو زحاف ثقیل على السمع.  
والواقع أن كثيرا من الناس، ومنهم شعراء، يظنون أن  
كل زحاف مباح فى الشعر مع أن الزحاف نوعان نوع  
مشروع أذن فيه العروضيون مثل زحاف الخن الذى  
تستحيل فيه (مستفعِلن) إلى (مفاعِلن) فى البحر  
البسيط والرجز والسريع والخفيف وسواها وهذا الزحاف  
مسموح به وهو يحصى رسمياً مع التغيرات فى حشو  
البحر. ونوع ثان من الزحاف غير مشروع ولا ذكر له بين  
المسموح به رسمياً فى الأوزان ومنه زحاف شوقي المذكور  
ومن هذا نفسه نموذج ثان ورد فى المسرحية حيث تقول  
كليوباترا

فيم هيلانة تبكى — ن وأنت شرميون  
وهو من مجزوء الرمل أيضا. وفيه كانت التفعيلة المزاحفة  
هى الأولى من الشطر الثانى "نوانت" (فعلات) وكان يجب  
أن تكون (فعلاتن) والواقع أنها على وضعها الخالى ختوى

على زحافين : زحاف جميل مشروع فى أولها نقلها من  
"فاعلاتن" إلى فعلاتن" وزحاف مستقبح غير مشروع  
جعلها "فعلات" ومن عجب عندى أن سمع شوقى يحتمل  
هذا.

ومن أخطاء الوزن فى المسرحية ما هو أخطر من الزحاف.  
فى المنظر الأول من الفصل الأول تقول كليوباترا من  
مجزوء الرجز:

فهل لديك الآنما ما يجلب السلوانا؟

من الأمانى المسلية والصحف الملهيه

مفاعيلن مستفعلن مفتعلن فاعلن

فالشطران هنا يجب أن يكونا متساويين على مجزوء الرجز  
ما عدا الشطر الأخير الذى أخطأ فيه شوقى فجعل وزنه  
"مستفعلن فاعلن" وهو من السريع لا من الرجز. ولو  
كان شاعراً من شعراء الشعر الحر صنع هذا لربما  
استطعنا مسامحته فإن الشعراء قد سمحوا لأنفسهم  
بفوضى كاملة من التشكيلات أما شوقى فإنه لم  
يتهرب من تساوى الشطرين وإنما التزم بذلك فى شعره  
كله باستثناء المواضع التى أباح فيها العروض العربى

اختلاف العروض عن الضرب كما فى الرمل ذى العروض  
المحذوفة والضرب السالم الصحيح.  
ومثل ذلك الخطأ الأخير خطأ خطير آخر ورد فى قول  
هيلانة من الرجز:

حابى نعم وتلك نظـرته وهذه مشيته وخطوته  
يا ليت شعـرى ما تكون سـلته

إن وزن الشطرين الثانى والثالث - على أصل التفعيلات  
دونما مراعاة للتغيرات - هو "مستفعلن مستفعلن  
مستفعلن" وقد شذ الشطر الأول فكان وزنه  
"مستفعلن مستفعلن فعل" وهو خطأ لا يباح فى  
المشطور حيث الأشطر كلها متساوية.

وفى موضع آخر من المسرحية ورد بيت مكسور من  
مجزوء الرمل إذ تقول كليوباترا:

أنا لا أكتـمه ما سر من أمرى وساء  
ولى سر كاد عن نفـسى يزويه الخفاء

ولعل هذا من أخطاء المطبعة وصوابه "لى سر" غير أن  
حذف الواو هنا يجعل التعبير ناقصا لأن المعنى يتطلب  
الواو. ولا يصح أن نقول "ولى سر" لأن ذلك يحول



التفعيلة إلى "مفاعلين" وهو خارج عن وزن الرجز. ولا بد من حذف الياء هنا عروضيا بحيث تكون الكلمة "ولسررن" فعلاتن وهو كلام مختل شاذ من ناحية الصياغة فنحن في البيت بين إشكالين لا تتم السلامة العروضية إلا بخطأ الصياغة. ولا تكتمل الصياغة إلا بخطأ العروض ولا دواء لهذا الإشكال.

ومما يلفت النظر في المسرحية الخطأ المستمر في توزيع شطرى المتقارب وهذا مثال منه:

تلق الهزيمة ثبت الجنـا      ن كما كنت تلقى الفتوح العلى  
فما أنت أول نجم أضـا      ء ولا أنت آخر نجم خبا  
وقد تنزل الشمس بعد الصعو      د وتسقم بعد اعتدال الضحى  
ويارب غار عراه الجنو      ن على هامة قد علاها البلى  
وفى هذا التوزيع خطأ شنيع يجعل الوزن مختلا فى  
أعجاز الأبيات جميعا فإن وزن قوله "ن كما كنت تلقى  
الفتوح العلى" ليس (فعلون فعولن فعولن فعل) كما  
ينبغى وإنما هو "فعلاتن فعولن فعولن فعل" وهذا ليس  
من المتقارب ولا علاقة له به. ولكن ما سر هذه الغلطة؟  
يظهر أن شوقيا واقع فى التباس حول عروض المتقارب

الوافى ، فإنه يحسب أنه لا يكون إلا محذوفاً أى "فعل"  
وهذا خطأ فإن عروض المتقارب يصح فيها وجهان أن تكون  
محذوفة أو سائلة صحيحة. وقد ورد الوجهان فى قول  
الشاعر القديم:

أغض الجفون إذا ما بدت وأكنى إذا قيل لى سَمَّها  
أدارى العيون وأخشى الرقيب وأرصد غفلة قيمها  
وهذا قد اجتمع لدى شعراء العرب جميعاً قديماً وحديثاً  
فلا أدرى كيف فات شوقيا علمه وإن فى الصواب أن  
تكتب أبيات شوقى هكذا:

تلق الهزيمة ثبت الجنان كما كنت تلقى الفتوح العلى  
فما أنت أول نجم أضاء ولا أنت آخر نجم خبا  
والوزن هنا "فعولن فعولن فعولن" والعروض سائلة  
صحيحة. وقد أساء الشاعر توزيع صدر البيت هذا حيث  
العروض صحيحة فكان (يحذف) هذه العروض دائماً  
ويذهب بالسبب إلى العجز فيزيده الزيادة المذكورة سابقاً  
فيختل وزنه ، مع أن مكان السبب هو الصدر وهو هناك  
مقبول وجميل.

هذا وقد يكون الخطأ فى توزيع شطرى المتقارب ليس من

عمل شوقى وإنما هو عمل مصحح التجارب المطبعية (البروفات) فإن طائفة من هؤلاء المصححين (أذكياء) أكثر مما ينبغي فهم ينسبون الخطأ إلى المؤلف فيصححون له ما يظنون أنه خطأ عنده. دون أن يعلموا أنهم بعملهم هذا يقلبون الصحيح خطأ. وقد حدث لى مثل هذا أكثر من مرة عندما طبعت كتبى فى مصر وأنا فى العراق لا أستطيع الإشراف على الطبع. إذ كلفت دار النشر رجلاً تحسبه عارفاً بمراجعة تجارب المطبعة. وقد رأى هذا المكلف فى كتابى استعمالات لم يسمعها لأننى أصحح بها خطأ شائعاً وسرعان ما ظن أن الشائع هو الصحيح ولذلك شطب الصواب الذى كتبته بقلمى ووضع مكانه الخطأ الشائع. والواقع أن مثل هذا المصحح يخون أمانة العمل الذى نيّط به. لأن المطلوب منه أن يصحح التجارب المطبعية على أساس نص المؤلف. وليس عليه أن يصحح للمؤلف نفسه. فإنما هو مصحح (بروفات) لا أكثر لأن ما فى كتاب المؤلف من أخطاء مزعومة لن تنسب إلى المصحح المجهول وإنما سيحمل وزرها المؤلف المظلوم. وبذلك فرض المصحح جهله على المؤلف وأظهره أمام

قرائه بمظهر الجاهل.

ولعل أحد هؤلاء المصححين (الموهوبين) هو الذى أساء  
توزيع شطرى المتقارب فى مسرحية شوقى. هذا وقد ورد  
فى الجزء الثانى من (الشوقيات) قصيدة (مصابير الأيام)  
وفىها وقعت الغلطة المشار إليها نفسها فكتبت الأبيات  
كما يأتى:

ويا جبذا صبية يـمـرحـو نـ عـنـان الحـيـاة عـلـيـهـم صـبـى  
كأنهمو بسمات الحباة وأنفاس ربحانها الطيب  
ولكن هذه الطبعة التى راجعتها مطبوعة بعد وفاة  
شوقى كما هو مسجل عليها فمن الجائز أن الغلط فيها  
من عمل المصحح والحقيقة أننى أجد ميلاً قوياً فى  
نفسى إلى عدم نسبة هذا الخطأ إلى شوقى. لأننى أنا  
نفسى قد رحت ضحية لهؤلاء المصححين.  
وآخر ما أحب ذكره من الغلطات الخطأ الآتى فى القافية  
فإن شوقيا قال:

ماذا تقول السيدة؟ واحدة بواحدة

فجمع فى القافية "السيدة" و "واحدة" وبينهما فرق. فإن  
السيدة قافية مجردة من الرفع والتأسيس وهى لا تجتمع

إلا مع أمثالها مثل "مجهدة. مرعدة. مسعدة. جيدة" وأما واحدة فهي قافية "مؤسسة" وهي التي تحتوى على ألف التأسيس وبينها وبين حرف الروى حرف دخيل هو هنا "الحاء" وإنما تجتمع القافية (واحدة) مع مائلاتها مثل "باردة. راعدة. ساهدة. عائدة" ولا يجوز الجمع بين قافية مجردة وقافية مؤسسة.

وإنما أنبه إلى هذا الخطأ لدى شوقي راجية أن يفتن له عنثرات من الشعراء المعاصرين لا يميزون بين القافية المؤسسة والقافية المجردة من الردف والتأسيس فيجمعون بينهما فى شعرهم ويسوء ذلك إلى جمال قصائدهم وروعة الأداء فيها.



## الباب الرابع

---

في النقد النطيفي للشعر





## الفصل الأول

### الحب والموت فى شعر ابن الفارض

يقف ابن الفارض مستفردا بين كل شعراء العربية بما فى  
شعره من ثراء وجمال ورقة، وإنى لأقرأه فأحسنى أفتتن  
به افتنانا لا يضارعه افتتان، فهو يلمس النفس لمسة  
سحرية ويرفعها إلى آفاق من النشوة العالمة. وتنضح  
قصائده العاطفية بالشعور الزاخر والوجد الصادق والتحرق  
ولننظر إلى عمق الجمال فى قوله مثلا:

قد كفى ما جرى دما من جفون

بك قرحتى فهل جرى ما كفاكا؟  
هَبْكَ أن! اللاحى نهاه بجهل  
عنك قل لى عن وصله من نهاكا؟  
وإلى عشقك الجمال دعاه  
فإلى هجره نرى من دعاكا؟  
كل من فى حماك يهواك لكن

أنا وحدي بكل من في حماكا  
إن في هذا الشعر لفحة لهيب تلدغ القلب وتوحى بأن  
الشاعر صب وإله ذهب به الحب بعيداً.  
ولعل النقد العربي لم يهمل شاعراً موهوباً كما أهمل  
ابن الفارض ذلك أن الكتب المعاصرة في الأدب العربي  
قلما تتوقف لتشير إليه ولو إشارة عابرة. وإذا حدث  
وذكرته فإنها تذكره في معرض الحديث عن التصوف فهي  
تخصيه مع المتصوفة باعتبارها (إمام العاشقين) وتضمن  
عليه بالدراسة النقدية الشعرية كل الضن وهذا محجف  
كل الإجحاف.  
وأحب أن أشير بدءاً إلى أن السر الذي يكمن وراء هذا  
"السحر" في شعر ابن الفارض هو أنه شعر عميق شديد  
العمق دون أن يرفعه هذا العمق عن مستوى القارئ  
البسيط الذي يلتمس في الشعر تعبيراً عن عاطفة حارة  
تبحث عن منفذ تريق فيه أجيجها. وتأويل هذه الظاهرة  
في شعر ابن الفارض أن العمق ينبع فيه من البساطة  
ويمشئ معها. ففي وسع القارئ أن يقرأ أغلب هذه  
القصائد على أنها قصائد حب لا أكثر وهو إذ ذاك

ينبهر بما فيها من قوة عاطفة وحرارة وأصالة وفى وسع هذا القارئ نفسه أن يرتفع ويغوص فإذا الشعر الفارضى بتكشف عن أعماق مذهلة من الأفكار والرموز وبذلك يتفرد.

وإذا كان القارئ العربى المعاصر بثقافته المعقدة ولفئات ذهنه الطموح يحب أن يكون الشعر أكثر من عاطفة بدائية يغنيها الشاعر غناء صريحاً واضحاً لا إحياء فيه. فإنه إذن حرى بأن ينفض ديوان ابن الفارض مما عليه من غبار الإهمال ويقرأه. فكم فى هذا الشعر من رموز، وكم فيه من تحليل ولكم يجد ذهن الشاعر فيه من مجالات للانطلاق والاستيحاء والتعمق إن البيت الواحد فيه يكاد يكون فى سعته ومداه قصيدة كاملة. فقد امتاز هذا الشاعر بالتركيز واستطاع بفضل قدرته الموسيقية العالية أن يودع فى ألفاظه من قوة الإحياء ما يجعلنا نحتاج إلى أن نستعيد البيت الواحد مرارا قبل أن ننفض إلى نهاية معناه. ولسوف نلاحظ أن معانى أبياته تتغير وتكتسب ألوانا وأعماقا كلما تأملناها. فكأن لها معانى غير محدودة. مثال ذلك بيته الجميل الذى افتتح

به قصيدته الطويلة المسماة بنظم السلوك. أو التائية الكبرى وهذا نصه:

سقتنى حميا الحب راحة مقلتى

وكأسى محيا من عن الحسن جلت

فإنه قد يبدو للقارئ - عند النظرة الأولى - بيتا اعتياديا، غير أنه حين يتأمله يؤخذ بموسيقاه وإيحاءاته ويحس فيه عطشا يترقق يوحى به حرف الحاء الذى تكرر فى "حميا" و "الحب" و "راحة" و "محيا" و "الحسن" وحين يقترن كل هذا العطش بكلمة "سقتنى" نشعر أن الظما قد انتهى وزال. ثم إن هذا المحيا الموصوف فى البيت أجمل من أى وجه ندركه بحواسنا البشرية لأنه أعلى من الجمال المعروف لنا، وذلك بكونه "يجل عن الحسن" ففيه طاقة روحية ترفعه عن مجرد الجمال، وتجعل فيه أخذا شديدا.

ولكى ندرس العلاقة القائمة بين الحب والموت فى شعر (ابن القارض) سنقف عند ثلاثة أبيات وردت فى مطلع قصيدة له، قال:

احفظ فؤادك إن مررت بحاجر

فظباؤه منها الطبى بمحاجر

فالقلب فيه واجب من جائز.

إن ينج كان مخاطرا بالخاطر

وعلى الكتيب الفرد حى دونه ال

آساد صرعى من عيون جآذر

وليس يعنينا هنا أن نلاحظ الطباق بين (واجب) و (جائز) ولا التورية فى كل منهما، لأن واجب من وجب القلب، وجائز من جاز المكان أى اجتازه، فلكل لفظ منهما معنيان قريب وبعيد. وكذلك لا يهمننا أن نلاحظ الجنس بين الأطباء والطبى وبين مخاطر وخاطر وحاجز ومحاجز. فكل هذه الأشكال اللفظية قائمة فى خدمة المعنى دون أن نستشعر فيها تكلفا، وإنما يهمننا أن هذه الأبيات تقدم لنا عالما غريبا مغرقا فى غرابته. إن (حاجزا) كما يبدو اسم مكان وهو يوحى إلى الذهن بأنه مفازة منقطعة رمال بادية سحيقة تمتد خاوية مقفرة يحكمها السر والصمت. وفى هذه البادية ظباء عربية ذات عيون محاجرها قاتلة (فظباؤه منها الطبى بمحاجر) والبيت الثانى يتحدث عن إنسان (جائز) يجتاز هذا المكان

الرهيب ذى الظباء الفتاكة وهذا الرحالة المجتاز معرض لموت  
محتم فإذا نجا بجسده كانت مخاطرته روحية وفكرية  
أى أنه يفقد فى هذه المفازة قلبه وعقله ويخرج منها بلا  
قلب ولا عقل (كان مخاطرا بالخاطر)  
ثم نأتى إلى البيت الثالث وهنو قمة الجمال والشعر  
والغربة:

وعلى الكتيب الفرد حىّ دونه الـ

آساد صرعى من عيون جآذر

إن الشاعر يخلص الآن بالحديث حيا يقوم فى تلك المفازة  
الهائلة منفرداً فوق كتيب رمال ويحول دون هذا الكتيب  
مستحيل فإذا شارب المرء حدوده بعد الأهوال التى مرت  
فى البيتين السابقين رأى أسودا مصروعة على الرمال.  
وقد صرعتها عيون جآذر. تلك العيون القتالة التى تصرع  
بجمالها أو سحرها لا بالسكاكين.

ويبدو لنا عمق الصورة فى البيت حين نتأمل أجزائها فإن  
الأسود - كما نعلم - قمة القوة الجسدية فى عالم  
الأجساد. والعيون هى قمة الجمال الوديع الذى لا يملك  
سلاحاً. ومن ثم فحين تكون تلك الأسود الجبارة مقتولة

تحت أهداب هذه العيون العزلاء يكون المعنى بعيدا فى دلالتة ، ولا بد لنا من أن نتصور عند هذا. أن عيون الجآذر ترمز إلى الجمال، وأن هذا الجمال يشفّ عن القوة الجبارة والبصيرة الكاملة والروحانية إلى درجة تصبح معها العيون العزلاء أقوى من الأسود الفتاكة.

ومضمونات الصورة. بعد أن بسطناها لا تقتصر على مجرد فكرة القوة التى صرعها الجمال، وإنما تمتد حتى تشمل فكرا أخرى لا تقل روعة. وأول هذه الفكر أن ذلك الحى المبهم منيع محصن لا يوصل إليه، فإذا لجأ الجسد خطم الخاطر، وإذا عبر المفازة إنسان ولاحت له الرمال الممتدة التى يقوم وراءها الحى، الحبيب أبصر عشرات من الأسود صريعة وقد أهلكها النظر إلى تلك العيون القاتلة وإذن فلا وصول إلى الحى المنشود ولا بد منه من الموت.

والفكرة الثانية التى توحى بها الأسود المقتولة أن ذلك الحى جذاب محبوب يسحر قلوب العابرين وليس أدل على فتنته من اندفاع الأسود نحوه على الرغم من علمها بأن الموت أسهل من الوصول إليه. إن كثرة القتل دون الكتيب لا تستطيع أن تمنع المشتاقين من الاندفاع نحو الحى

السحري المذهل.

والفكرة الثالثة التى تلوح جلية فى قضية الأسود: أن صنف المجتازين الذين يجتذبهم هذا الحى المحجوب إنما هو صنف أسود، والأسود كما قلنا "رمز لكمال القوة الجسدية". ومن ثم فإن الأقوياء وحدهم هم الذين يعشقون هذا الحى، ويندفعون نحوه فلا يقترب منه أقل ولا أحقر من أسد. وإنما يموت من الشوق الأقوياء فحسب وأما الثعالب والكلاب فهى لا تعرف ذلك الحى ولا تشناق إليه؛ ولذلك لم يسقط قتيلًا إلا أسد. وليست هذه الفكرة خيالاً ساقنى إليه التحليل، فإن المعروف عن الصوفية أنهم يؤمنون بقوة السالكين إلى الله أشد الإيمان فإن حب الله لا يمكن أن يقع فى قلب جبان أو حريص على المنافع الدنيوية أو عبد للحواس.

والفكرة التى نخرج بها من هذه الأبيات: أن الله تعالى يصرع من ينظر إليه كما صرعت هذه الأسود. فليس من المحتمل أن يرى إنسان الله وهذا يعيد إلى الذاكرة قصة النبی موسى عليه السلام (قال رب أرنى أنظر إليك، قال لن ترانى ولكن انظر إلى الجبل. فإن استقر مكانه فسوف



ترانى، فلما تجلى ربه الجبل جعله دكا وخر موسى  
صعقا) وهذا أروع تصوير ممكن لأثر رؤية الله تعالى فى  
النفس فإن الجبل الجبار لم يحتمل رؤيته بل انهار! ونفتت  
وأصبح دكا أى مدكوكا أما موسى - الرسول - فإن  
مجرد رؤيته للجبل الذى اندك جعله يخر مصعوقا على  
الأرض ثم يستفيق ويستغفر الله على طلبه للرؤية.  
وتذكرنى هذه الأبيات أيضا بمسرحية بديعة الجمال  
للشاعر الهندى رابندرانات طاغور عنوانها "ملك الغرفة  
المظلمة"

#### THE KING OF THE DARK CHAMBER

وقد صور فيها الشاعر الأثر الذى خدثه رؤية الله فى  
نفس الإنسان.

وفى هذه المسرحية صور (طاغور) ملكاً عظيماً رمز به  
إلى الذات الإلهية وقد جعله غير مرئى فإن أى فرد من أفراد  
شعبه لم يره يوما إلى درجة أن بعض المواطنين وبعض  
الغريباء كانوا ينكرون وجوده (كما يتكرر الملحدون وجود الله  
لأنهم لا يرونه) وصفة الملك هذه كانت تشمل حتى زوجته  
الملكة التى كانت تحبه أشد الحب ومع ذلك لم تره قط

وإما كان يلقاها فى الظلام الدامس ثم يمضى طاغور فى مسرحيته فيرينا كيف تصعب رؤية الله على البشر؛ وقد أوصل إلينا هذه الفكرة بأن جعل الملكة تتحرق شوقا إلى رؤية زوجها الملك غير المنظور، وأخبرها أن رؤيته لا تختمل ولا تطاق لأنها ستخيفها وتؤذيها ولكنها أحت عليه بالتوسل فوعدها أن يظهر لها فى لحظة خاطفة فى ضوء القمر تلك الليلة خلال المهرجان وقد كان ذلك. فما كادت الملكة تلمحه حتى ارتعدت ولم تختمل غرابه هيئته لذلك تركت قصره وعادت مسرعة إلى قصر أبيها. لقد شعرت أنه ليس جميلا بمقاييس الجمال المألوفة عندها مع أننا نعلم من وصيفتها أنه لابد أن يكون أجمل من أى إنسان أو أى شئ فى الوجود. ولكن جماله لا يدركه البشر لأنه فوق مستوى إدراكاتهم ويمضى (طاغور) بعد ذلك فى دراسة نفسية الملكة وكيف راحت تتطور يوما بعد يوم وتحس أن زوجها الملك محوط بالعطر وتنتشر حوله موسيقى تسحر الألباب، ويحسه الإنسان فى النسيم ونحو ذلك من صور يبدع فيها (طاغور) وأخيرا تنمو الملكة نفسيا إلى درجة أنها تعود ساعية

على قدميها إلى قصر الملك فتجده ينتظرها في الغرفة المظلمة وهناك تركع بين يديه معتذرة نادمة فيقول لها "ألم يسبق لى أن أنذرتك أن المرء لا يستطيع أن يحتمل رؤيتي إلا إذا كان مهيباً لذلك؟" ويقول الناقد الهندي سرنفار آينغر K.R Srinivasa Iyengar في كتابه "زابدانات طاغور" (المطبوع بالإنكليزية في بومبي بلا تاريخ) يقول "إن هذه المسرحية إنما تدور حول مغامرات الروح في محاولاتها لإدراك الله، وأن الرموز تسقط في أماكنها المناسبة لتجعل تقدم الروح المتعرج نحو نقطة اللارجوع. فالملك يتابع الروح الإنسانية حتى يمسخها ويحرقها"

وهكذا نجد أن عيون الجآذر لدى (ابن الفارض) كانت رمزا للحبيب الإلهي الباهر الجمال الذي يستطيع حسنه أن يقتل من ينظر إليه، وهو في مسرحية (طاغور) ملك الغرفة المظلمة ذي الجمال الذي لا يطيق إنسان أن يراه. إن الأسود إنما صرعت لأنها ذاق طعم الحب لتلك العيون الرهيبة ومن هذا يبدد ارتباط الحب بالموت لدى ابن

الفارض وهو معنى كثير الدوران فى شعره . حيث نجد  
القتل هو مصير العاشق وبذلك يصرح الشاعر فى قوله:  
وعش خاليا فالحب راحتہ عنا

وأوله سقم وآخره قتل

وابن الفارض يطلب الموت ويقصد إليه لأنه الدليل الوحيد  
على حبه وإخلاصه للحبيبة فمن لم يميت لم يعرف الحب  
الحق ولذلك يخاطبها قائلاً :

لم أقض حق هواك إن كنت الذى

لم يقض فيه أسى ومثلى من يفى

والحب هنا مساو للحياة نفسها تمام المساواة فمن لم  
يعرف الحب والقتل لم يتذوق الحياة. ولم يتحسس عذوبة  
رحيقها. ومن لم يميت فى حبه فهو لا يعرف أسرار الوجود  
وأعماقه المذهلة.

فمن لم يميت فى حبه لم يعيش به

ودون اجتناء الشهد ما جنت النحل

إن الحصول على العسل رهين بلسعات النحل. والعسل  
هو الحب والنحلة قاتلة بعضاتها المؤلة فلا حب من دون  
عذاب مطلقاً.

ويجعل الشاعر للموت مستويات مختلفة يصفها في شعره . أولها أن الناس كلهم موتى لا تنبض فيهم الحياة. لأنهم لم يعرفوا هذه الحبيبة في حين يكون الشاعر حياً بالحب بما ذاق من رحيق هواها وبما جرع من غصصه ونحن نسمعه يقول:

إن الغرام هو الحياة فمت به

صباً فحقك أن تموت وتعذرا

والمستوى الثاني : أن الحب ميت لا حراك به وإن كان حياً فهو (ميت الأحياء) لأنه يعيش في غيبوبة روحية ممتدة ينظر إلى الأشياء ولا يراها لأن الحبيبة (الله) قد سلبته وعيه لسحرها وجمالها وما من شيء يصحى الميت إلا هبوب النسيم القادم من "الزوراء" الحامل عطور السحر وأريج عذوبته.

أرج النسيم سرى من الزوراء

سحرا فأحيا ميت الأحياء

وإنما هو ميت . لأنه لا يحظى برؤية الحبيبة وفي هذا المستوى يكون الناس أحياء لأنهم ينعمون برؤية أحبائهم وأعزائهم في حين أن الشاعر ميت بالحرمان وهو يصور في

شعره موته وهو عطشان لم يرتو ولو بنظرة واحدة من  
هذه الحبيبة التي يقول فيها  
عرج بطويلع فلى ثم هوى  
واذكر خبر الغرام واسنده إلى  
واقصص قصصى عليهم وابك على  
قل مات ولم يحظ من الوصل بشئ  
إنه يدري أنه سيموت قبل أن ينال وصال هذه الحبيبة  
الغريبة التي تقتل عشاقها وتهدر دمهم. ومع علمه  
بهذا تجده يندفع فى حبها بلا احتياط ويسلمها قلبه  
وحياته وكل ما يملك وهو يعرف قسوة هذه الحبيبة وبرضى  
منها بكل شئ. ولهذا أصل لدى الصوفية فالمتدينون  
يعتبرون البلى من نعم الله على أحبائه يميزهم بها عن  
سواهم من الناس المنعمين بالصحة والمال والسعادة  
ولذلك يصف (ابن الفارض) الحبيبة بقوله "بدر محنى فى  
حبه من منحنى" فالحن منحة من الله لمن يحبهم.  
والحبيبة تشترط الموت على عاشقها فلا تمنحه شيئاً  
قبله. والوصال هو الحياة ولا يبدأ إلا بعد الموت. فانتظار  
الموت إنما هو استعداد للحياة:

وقد كنت أرجو ما يخاف فاسعدى

به روح ميت للحياة استعدت

إنه ميت بين الآخرين الأحياء ولن يبعث من موته إلا بالموت  
الحقيقى الذى هو الحياة الحققة، ويتوسل الشاعر إلى  
الخبية أن تعطيه (ما يخاف) أى الموت باعتبار البشر، لأنه  
لا يخافه، وإنما هو مستعد له حيث يكون موت الجسد  
بداية الحياة الحققة: "روح ميت للحياة استعدت" إنه  
مستعد للحياة "أى الموت الجسدى" لأن هذا الموت يقربه  
من الخبية، غير أن هذه الخبية لا تعبأ بالاستعدادات فما  
دام عاشقها حياً لم يميت بعد، فلا دليل على حبه لها؛  
فدع عنك دعوى الحب وادع لغيره

فؤادك وادفع عنك غبك بالنى

وجانب جناب الوصل هيهات لم يكن

وها أنت حى إن تكب صادقاً مت

هو الحب إن لم تقض لم تقض مأزياً

من الحب فاختر ذاك أو خل خلتي

ولهذا السبب نراها تهدر دمه فى قسوة وبلا مبالاة،  
ولكنه يعذرها ويرى فى ذلك صورة من وفائها له، فهى

إنما تريد بقتلها له أن تقر به منها  
وما غدرت في الحب أن هدرت دمي  
بشرع الهوى لكن وقت إذ توفت  
إنه من دون هذا الموت - الذي هو بداية الحياة الحقة -  
ضعيف ميت بالفعل لأن الموت الفعلي يعنى قر به منها،  
والحياة الفعلية بعدا عنها.  
وتذكرنا قسوة هذه الحبيبة بقصيدة للشاعر جون كينس  
عنوانها: "الحسناء التي لا رحمة لها" (١) يصف فيها فتاة  
ليست من البشر. التقى بها فارس شاب فأحبها وقطف  
لها الورد وألبسها أساور من الزهر. وكانت تغنى له  
خلال النهار أعذب غناء وأخذته إلى كهفها حيث أغفى  
فرأى في حلمه جماجم الملوك والأمراء الذين قتلتهم  
هذه الساحرة وقالوا له كلهم إنها الجميلة التي لا رحمة  
لها. وأفاق الفارس ليجد نفسه على سفح التل البارد  
وحيدا مهجورا وقد صرعه الحب. إن حسناء كينس هذه  
تشبه حبيبة (ابن الفارض) في قسوتها وتشبهها أيضا  
في بهجتها فإن (ابن الفارض) يصف حبيبته بأنها "ذات  
بهجة"



فلم أرمثلى عاشقاً ذا صباية

ولا مثلها معشوقة ذات بهجة

كما أنه جغل الخمرة الإلهية التى تغنى بها تسبب  
البهجة وتعطيها لمن يشربها وهى بعيدة عن أن تعطى  
الألم والغم. وهذه فكرة فلسفية فالله سبحانه وتعالى  
راض مبتهج بما صنع من أكوان وخلائق ومن عرفه لم  
يعرف الهم ويؤكد (ابن الفارض) بهجة الحبيبة فى عدة  
مواضع من شعره كما فى قوله:

ودعت قبل الهوى روحى لما نظرت

عيناي من حسن ذاك المنظر البهج

فكل من عرف الله وأحبه يكون مبتهجا انتشاء بجماله  
وعمق أبعاده وسعة رحمته. والله يهدر دماء عشاقه لأنه  
بذلك يقربهم إليه ويأخذهم إلى جواره، فقسوته رحمة  
ووفاء وهذا تعليل الشاعر فى أكثر من موضع فى  
شعره، والحبيبة تنذر عاشقها منذ البداية بأن طريقه  
خطر متعب فهى تقول له:

رخ معافى واغتنم نصحى وإن شئت أن تهوى فَلِلْبَلَوَى نهى  
ومع وصفه لها بالقسوة يصفها بالثبات على الحب.

وَالْوَفَاءُ وَالْوَلَاءُ فَهِيَ لَا تَتَخَلَّى عَنْ عَاشِقِهَا مُطْلَقًا وَيُشِيرُ  
إِلَى هَذَا بِقَوْلِهِ:

وَلَوْ أَبْعَدْتَ بِالْصَدِّ وَالْهَجْرِ وَالْقَلَى

وَقَطَعَ الرَّجَا عَنْ خَلَّتِي مَا تَخَلَّتْ

وهذه الفكرة تشبه فكرة الشاعر الإنكليزي فرانسيس  
تومسن في قصيدته الرائعة "كلب السماء"  
The Hound of Heaven حيث نرى الشاعر هاربا من الله  
تعالى يمعن في البحث عن مكان يخفيه ، ولكن الله  
يبقى يتبعه وخطواته على الطريق لا تنقطع حتى يأسره  
أخيرا ليضمه إلى صدره ويقول: "من ، أيها البشري،  
يحب طينة مثلك غيبي أنا الله؟" وهذا المعنى وارد في  
شعر (ابن الفارض) بإيجاز في حين وصفه الشاعر الإنكليزي  
في صفحات كثيرة من قصيدته هذه.

وابن الفارض يصور الحبيبة عارفة لمقامها وجمالها  
وتأثيرها في القلوب ، مدركة لسحرها أكمل إدراك وهي لا  
تبالى أن تتحدث بذلك كما ورد في قول (ابن الفارض)

إِنْ قُلْتَ عِنْدِي فَيْكَ كُلُّ صَبَابَةٍ

قَالَ الْمَلَاةُ لِي وَكُلُّ الْحَسَنِ فِي

ويبدو الحبيب هنا معجبا بجمال ذاته ، سعيدا بهذا الجمال  
كما يعجب الكامل بنفسه ويرضى عنها والكمال ليس  
موجودا فى البشر، ولذلك لا نستطيع أن نحكم عليه.  
كل ما نعلم أن الله قد عدد صفاته الكاملة المعجزة فى  
القرآن الكريم (الخالق البارى المصور له الأسماء الحسنى)  
والكامل لا يعرف الغرور ولا التكبر وإنما يشخص صفاته  
ويذكرها لعباده ليعرفوها ويذكرنى غناء الحبيبة بجمال  
ذاتها لدى (ابن الفارض) بمطولة الشاعر الإنكليزى (جون  
كيتس) المعنونة "هايبيرون" وفيها يصور ميلاد الإله "أبولو"  
أول مرة وكان نشوانا بجماله مستعذبا لاسمه فراح  
يتغنى به ونقلت ذلك فى القصيدة شخصية  
"كلايمنى" فى اجتماع جيل الآلهة الساقطين إذ قالت:  
"خدر إلى صوت أعذب من كل نغم، ولم يزل يردد أبولو  
اليافع، أبولو المضيء كالصباح، أبولو الشاب، وهربت  
راكضة فتبعنى وصاح: أبولو!" ولنعرض هذه الأشطر كما  
هى فى الأصل الانكليزى:

And still it cried "Apollo ! young Apollo!

The morning bright Apollo! young Apollo!

I fled, it followed me and cried Apollo!

ونحن نقدر معنى هذا حين نعلم أن الصوت الذى يغنى  
بأبولو الإله الجديد هو أبولو نفسه ولذلك ولد مبشراً  
بالفجر الجديد ليمنح جماله وكماله للوجود أفلا يذكرنا  
نشيده هذا بقول الحبيب لدى (ابن الفارض) "كل الملاحه  
لى وكل الحسن فى" والواقع أن شعر (ابن الفارض) كسائر  
الشعر العربى القديم مركز كل التركيز. يعطى المعنى  
فى أقل الألفاظ. ولذلك نجد المعانى التى نقابلها بها  
من الشعر الإنكليزى تبدو واسعة غنية خصبة مع أنها  
عين المعانى التى تناولها (ابن الفارض) بكلمات معدودة  
لا تزيد على عشر فى البيت الواحد.

ومهما يكن من أمر فإن هذه الحبيبة الجميلة المبتهجة  
التي تغنى بذاتها وتهذر دم عاشقها هي حبيبة ابن  
الفارض وتتواكب قسوتها مع بهجتها ومع جمالها  
فتصبح هذه العناصر كلها مزهرة فى قلب عاشقها  
كما تزهو الشجرة فى الربيع وعندما يعلم الشاعر أن  
أول درجات الحب هو الموت قتيلاً على يد هذه الحبيبة  
يحس بسعادة ويعتبر موته فضلاً أسدته إليه.

ولكن لدى الموت فيك صباية

حياة لمن أهوى على بها الفضل

فإن موت الشاعر فى حب معبوده هو الحياة الحقّة، ونجد هذا المعنى مبثوثا فى الشعر الصوفى الإنكليزى بعد زمن (ابن الفارض) بقرون حيث نسمع الشاعر فينياس فلتشر Phineas Fletcher يجعل المسيح المؤله يقول لعبده "تعال مت معى لتعيش" (٢) ويقول الشاعر ريتشارد كراشو Richard Crashaw "إنى أعيش ثانية وإن كنت أموت ولذلك أبقى أحن إلى أن أقتل ثانية" ثم يقول "مازال يعيش فى هذا الصراع المحب صراع الموت الحى والحياة المحتضرة وعندما تقتلنى بعذوبة فأموت بالنسبة لنفسى أبقى حيا فيك أنت" (٣) ومن شعر روبرت ساوثويل Robert Southwell قصيدة عنوانها "أنا أموت حيا" يتحدث فيها عن الموت والحياة حديثا يشبه حديث ابن الفارض فالموت عنده هو الحياة الحقّة. فى حين أن الحياة هى الموت الحق (٤) ويقول الشاعر نفسه فى قصيدة أخرى "الأجساد الميتة تكفن فى داخلها حياة لا تموت أبدا" (٥) وإذا كان موت الشاعر حياة فإن الحبيب القاتل الذى

يميت محبته متفضل إذن

فإن شئت أن تحيا سعيدا فمت به

شهيدا وإلا فالغرام له أهل

وأهل الغرام هم الأسود الصريعة على الرمال المحرقة وقد  
قتلتها عيون جاذر والانتماء إلى أهل الغرام فضيلة ومن  
شاء أن يتذوق لذة الغرام فيجب أن يموت شهيداً للشوق  
والصباية. وإلا فهو ليس من أهل الغرام. إن قانون الحب  
هو الموت والاستشهاد والقتل ويقول (ابن الفارض)

ما بين معترك الأحداق والمهج أنا القتل بلا إنجم ولا حرج  
ودعت قبل الهوى روحى لما نظمت عيناى من حسن ذاك المنظر البهج  
وخذ بقية ما أبقيت من رمل لا خير فى الحب إن أبقى على المهج  
من لى بإتلاف روحى فى هوى رشا حلو الشمائل بالأرواح مزج  
من مات فيه غراما عاش مرتقيا ما بين أهل الهوى فى أرفع الدرج  
فى هذه الأبيات نجد المستوى الثالث من مستويات الموت  
فهو ارتقاء إلى أعلى السلم ارتقاء روحى وفكرى يجعل  
الحب يكتمل ويصعد إلى ذروة الدرجات. واختلاط فكرة  
الحب بالموت نجدها لدى الشاعر الانكليزى الحديث ت. س.  
إيليوت فى الجزء الثانى من قصيدته (Four Quartets) وهو

القسم العنون (East Coker) حيث يقول

In my end is my begining  
”من نهايتى تطلع بدايتى“ أو  
من موتى ينبعث ميلادى. وهذه الفكرة مبدولة فى ديوان  
ابن الفارض كما رأينا فهو لا يرضى بأقل من الموت فى  
حب هذه الحبيبة الغالية والموت عنده وفاء بحق الحب  
كما يقول:

وقل لقنيل الحب وفيت حقه

وللمدعى هيهات ما الكحل الكحل

تعرض قوم للغرام فأعرضوا

بجانبهم عن صحتى فيه واعتلوا

رضوا بالأمانى وابتلوا بحظوظهم

وخاضوا بحار الحب فيه فما ابتلوا

هنا يعبر ابن الفارض عن الحب الحق بعدة صور متتالية  
فهو الكحل أى الجمال الطبيعى الفطرى الذى لا يحتاج  
إلى تجميل وتبرج وهو الصحة فى مقابل اعتلال  
مدعى الحب. والعاشق هو الأصل لأنه صورة الحياة  
السليمة الخالية من المرض والنقص. أما فاقد الحب  
والعواطف فهو مريض غير سليم غير حى. والحب الحق

أيضا حقائق فى حين أن سواء أمان وأضاليل والحب الحق أشبه بخوض البحار وركوب الأهوال والتعرض للمخاطر فى حين أن عدم الحب هو عدم الابتلال أو السلامة والقعود عن الأسفار. وآخر صورة رسمها الشاعر للحب هى صورة الهدى لأن العاشق هو الإنسان المهتدى بينما يكون مدعى الحب هو الأعمى الضال. وكل هذه الصور إنما تدل على فهم عميق للحياة كلها. إن حب الله هو سمة الإنسان المدرك ذى الإحساس الكبير والفهم الكامل. لأنه إدراك 'ما لا يدرك' ورؤية 'ما لا يرى' والارتفاع إلى مرتبة العقل ومعارج الروح، فى حين أن الانغماس فى الحياة الحسية الأرضية البشرية هو الرضى بمرتبة دنيئة من مراتب الوعى الإنسانى والنزول إلى مرتبة الحيوان فهو عمى وضلال وتدن فى حين أن حب الله ارتقاء وسمو واكتمال.

والحب الحق كما سبق أن رأينا هو الذى ينتهى بالقتل ويبدو أن مسألة الحياة والموت كانت ما يردده الصوفية العرب فقد نقل عن الخلاج قوله:



اقتلونى يا ثقاتى      إن فى قتلى حياتى

وحياتى فى مماتى      وماتى فى حياتى

فالعاشق الحى بين الناس على الأرض ميت الشغور لا  
إحساس له، ولا تبدأ حياته الفعلية إلا عند موته. وقد  
عبر الإنجيل عن هذه الفكرة نفسها بالرموز حين قال  
المسيح عليه السلام "إن لم تسقط حبة القمح إلى  
الأرض بحيث تموت فستبقى متوحدة منفردة. أما إذا  
سقطت وماتت فإنها ستثمر حباً كثيراً"(1) إن الموت هنا  
يؤدى إلى الحياة الغزيرة الدافقة أما البقاء فنتيجته  
الانعزال عن الدنيا أشبه بغصن مقطوع من شجرة وقد  
فقد القدرة على النمو وصار إلى الجفاف.

وقد يكون تعليل هذا كله إيمان (ابن الفارض) والمنصوفة  
الآخرين بوجود الروح بعد الموت، وبأن هذه الروح تعيش  
حياة مرهفة قريبة من الله تعالى، خلافاً للجسم الحى  
الذى تبعده حاجاته الجسدية عن الله، وتحول كثافة  
اللحم والدم دون الارتقاء فى معارج النفس. وقد يكون  
الشاعر روبرت بروك Rupert Brooke عبر عن هذا المعنى فى  
قصيدته (Tiare Tahiti) وقد بدأها قائلاً يخاطب فتاة من

تاهيتى:

(ماموا) عندما تموت ضحكائنا وتتحول القلوب والأجسام  
إلى تراب يتطاير حوالى دور أصدقائنا، أو إلى عطر نظير  
به رياح المساء.

ثم يقول:

هناك يحيا الخالدون والأخبار والحسان والصادقون كما  
تحيا الأنواع التى عرفنا نسخها الأرضية فى الأشياء  
الغبية المكسرة التى عرفناها فى حياتنا.

ثم يقول:

ستتلاشى الأناشيد فى معنى النشيد المطلق ولن يكون  
هناك محبون بل سيكون الحب المطلق.

Songs in Song shall disappear

Instead of lovers Love shall be

فى هذه القصيدة يشيد روبرت بروك بالموت ويفضله  
على الحياة الجزئية التى يعيشها البدن فى عالم التراب  
ولكنه ليس متصوفاً مثل (ابن الفارض) طبعاً ولا هو  
يحب الله حب عشق ويرمز إليه فى كل لحن يغنيه.  
ويقول (ابن الفارض)

وموتى بها وجدا حياة هنيئة

وإن لم أمت فى الحب عشت بغصة

نجد هنا المتعاكسين (الحياة / الموت) وقد أصبحا كلا  
واحدا، والواقع أن المتعاكسات تتقارب وتتلاقى فى شعر  
(ابن الفارض) لا على شكل الحياة والموت فحسب وإنما  
يلتقى الهدى بالضلال، كما فى قوله:

ما بين ضال المنحنى وظلاله    ضل المقيم واهتدى بضالاه  
وكما فى قوله:

لك قرب منى يبعدك عنى    وحنو وجدته فى جفاكا  
فالحبيب حين يبتعد عن الشاعر إنما يرقبه منه لأن قسوته  
من أجل الحب نفسه كما سبق أن شرحنا ومن ثم فإن  
جفائه حنان، لأنه يقصد به إلى تقريب العاشق منه  
(لعله يعلمه الصبر ويذيقه حلاوته بذلك، ولعله يسوقه  
إلى الموت الذى هو وصال كامل) ويقول كذلك:

ومن لم يكن فى عزة النفس نائها

بحب الذى يهوى فبشره بالذل

هنا لا تنبع عزة النفس من التعالى على الحبيب وعدم  
التأثر بجفائه وإنما ذلك ذل لدى العاشق، فالعزة كل

العزة فى إعلان الحب والتهافت على قدم الحبيبة. ويصل  
(ابن الفارض) إلى ذروة التعبير عن هذه المتعاكسات حين  
يقول:

فوصلى قطعى واقتربى تباعدى

وودى صدى وانتهائى بداءتى

وملخص فلسفة ابن الفارض هنا أن عزة النفس حين  
تكتمل يصبح الإنسان أعلى من أن يذله شيء، وعلى  
ذلك نجد (ستافروجين) بطل رواية (الشياطين)  
لدوستوييفسكى لا يبالى أن يهينه عدوه غاغانوف ويرفض  
أن يرد الإهانة، ويكون ذلك خلال المباراة بينهما، إذ يأبى  
ستافروجين أن يطلق النار على غاغانوف، وإنما يطلق فى  
الهواء. ويشعر غاغانوف أن ستافروجين يهينه إهانة بالغة،  
لأنه لا ينزل عدوه إلى مستواه حتى لو تعرضت حياته  
للخطر وتفسير هذا أن ستافروجين يملك عزة النفس  
الكاملة بشخصيته القوية بحيث لا يحس أن غاغانوف  
يهينه مهما فعل.

وعلى هذا الأساس نفسه يدعو المسيح - عليه السلام -  
أتباعه إلى أن يقدموا الخد الأيسر لمن يضربهم على

الأئمن لأن الانقياد والاستسلام يسلب المعتدى غضبه  
ويستعطف قلبه وبذلك يكون قد شذب العنف وهذب  
العدوان وهذه هي فلسفة غاندى - محرر الهند - فقد  
كان يدعو إلى ما سماه بعدم العنف (non - violence)  
فكان أتباعه يستسلمون للشرطة آلافا بلا مقاومة  
وهذه ليست دعوة إلى الذل وإنما إلى استشعار عزة  
النفيس وهو ضرب من العزة غير المألوفة عند الناس.  
وعندما يقول (ابن الفارض)

فهزل الملاهى جد نفس مجدة

فهو لا يدعو إلى الهزل وإنما إلى مستوى من الجد العالى  
بحيث يصبح اللهو هو نفسه ضربا من الجد. والدليل  
على هذا موجود. فى شعر (ابن الفارض) نفسه فهو  
حين يدعو إلى التهتك وخلع العذار مع الحبيب يقول هو  
نفسه فى موضع آخر إنه (يطرق حياء وهيبة) حين تعرض  
الحبيبة. وأن الخمر الإلهية (تهذب أخلاق الندامى) إن  
المتعاكسات تشير إلى هذه المستويات المختلفة التى  
تفسر موقف الشاعر من الحياة والموت عندما يقول  
«وانتهائى بداعتى» أى أن موتى هو حياتى وتشبه هذا

قصيدة "سونيت sonnet للشاعر الإنكليزي جون دون  
يختمها بقوله مخاطباً الله تعالى  
"اسجنى فإنى لن أكون حراً إلا إذا أسرتنى  
ولن أكون عفيفاً إلا إذا دنستنى" (٧)  
هنا تنبع الحرية من الأسر والعفة من الدنس كما بزغت  
حياة ابن الفارض من موته قتيلاً بيد الحبيبة.  
والآن، بعد أن استعرضنا مظاهر حب الموت ودعوة  
العاشق إليه فى بعض شعر (ابن الفارض) لا فيه كله،  
نريد أن نتساءل، ماذا يعنى الموت لدى هذا الشاعر؟ هل  
المعنى حرفى أى أن يموت العاشق كما يموت سائر الناس.  
أم ترى وراء لفظ الموت معنى صوفى؟ وما معنى الموت لدى  
الصوفية؟ فى الواقع إن الاصطلاح الصوفى للموت هو  
"الفناء" ويقصدون به "الفناء فى الله"  
"فلم تهونى ما لم تكن فى فانيا"  
وقد شرح الشراح معنى هذا الفناء فى الله شروحا  
مفصلة نستخلص منها أن العاشق يكون خياً كسائر  
الأحياء ولكنه فان فى الله. فالفناء إذن غير الموت  
الفعلى ومعناه: أن يزهد العاشق فى الدنيا زهداً تاماً

فلا تعود له متعة بالطعام والشراب والملبس والسكن.  
وإنما يعبد الله عبادة لا مَطْمَع فيها في الجنة ولا خوف  
من النار. ومن معانى الفناء أيضا نسيان الذات نسيانا  
تاماً والذهول عنها بحيث يصبح العاشق كالبيت ويسمى  
الصوفية هذه الحال "التحقق بشهود الذات" وقد وصل  
(ابن الفارض) الى مرحلة الفناء في بعض أطوار حبه.  
يقول في التائية الكبرى:

وقد أشهدتني حسنها فذهلت عن  
حجاي ولم أثبت حلالي لدهشتي  
ذهلت بها عيني بحيث ظننتني  
سواي ولم أقصد سواء مظنتني  
وولّهنى فيها زهولى فلم أفق  
على ولم أقف التماسى بظنتني  
فأصبحت فيها والها لاهيا بها  
ومن ولّهنى شغلا بها عنه ألّهنى  
وعن شغلى عنى شغلت فلو بها  
قضيت ردى ما كنت أدري بنقلتي  
هذه هي المرحلة الأخيرة من الحب الإلهى وهى مرحلة

الذهول بعد الاتحاد فلم يعد الشاعر يميز ذاته . فهو قد وصل إلى ما أحجم العقل دونه. أى إلى ما لا يرضاه العقل وإنما يتردد عنده ويقف. وهو قد كشف الأستار الجنسية التى حدث الالتباس ومعناه زوال سطوة الخواس الخمس عليه . وهو يحكم بأن هذه الخواس مضللة . وهو قد وصل أيضا إلى كشف النقاب أو ما يسميه ”رفع حجاب النفس“ ولعله يعنى به القدرة على الارتقاء إلى مرتبة الاتحاد بالذات العلية. ثم إنه قد حقق أيضا (جلاء مرآة الذات من صدء الصقات) أى الصفات الأرضية التى هى كالصدأ على مرآة الذات وكل هذه المعانى واردة فى التائية الكبرى:

وأستار لبس الحس لما كشفتها

وكانت لها أسرار حكى أرخت

رفعت حجاب النفس عنى بكشفى ال

نقاب فكانت عن سؤالى مجيبتى

وكنت جلا مرآة ذاتى من صدا

صفاتى ومنى أهدفت بأشعتى

وقد وصف سبط (ابن الفارض) فى الترجمة التى كتبها



لجده أحوال الشاعِر فقال "إنه (كان يقضى أغلب أوقاته دهشًا شاخصًا ببصره لا يسمع ولا يرى من يكلمه فهو تارة واقف وتارة قاعد. وحينًا مضطجع على جنبه، وحينًا آخر مستلق على ظهره، مسجّي كالميت وإنه ليقضى على هذه الحال أيامًا قد تبلغ العشرة وقد تزيد عليها أو تنقص عنها. وهو فيما بين هذا كله لا يأكل ولا يشرب ولا ينام ولا يتحرك ولا يتكلم وما يزال كذلك حتى يفيق وينبعث من غيبته فيكون أول ما يتكلم به أن يلى ما فتح الله عليه فى قصيدته "نظم السلوك" (٨) وأحسب أن ابن الفارض إنما يصف هذه الحالة حين يسمى نفسه "ميت الأحياء":

أرج النسيم سرى من الزوراء

سحرا فأحيا ميت الأحياء

هذا هو معنى الفناء لدى المتصوفة إذن فهل ياترى هو (الموت) فى شعر (ابن الفارض)؟ أم ترى للموت معنى آخر يختلف عن (الفناء فى الله) أى الذهول عن كل شىء بعد الاتحاد الروحى بالحببية؟

فى الواقع إن فى شعر ابن الفارض موتا وفيه فناء

ويبدو لى أنهما مختلفان فالموت هو الموت الذى نعرفه  
عينه، تطلبه الحبيبة من عاشقها دليلاً على حبه لها،  
وهى لا تعتبره صادقا إلا إذا مات من الحب: إن تكن صادقا  
مت" كما تقول له. والدليل على صحة استنتاجى هذا  
أن الشاعر يصف الحب بأن أوله سقم وآخره قتل - كما  
مر فى أول البحث - والقتل يختلف عن الفناء فى الله،  
لأن الفناء صفة ذاتية عفوية من صفات العاشق بينما  
القتل عمل خارجى يقوم به قاتل ويفرضه على الحب. إن  
(ابن الفارض) يقول عن هذه الحبيبة إنها "هدرت دمه"  
وهذا - بلا ريب - شئ غير فنائه هو فيها بعد الاتحاد.  
ولا بد لنا من أن نلاحظ أن (ابن الفارض) لم يحاول إثبات  
فنائه فى هذه الحبيبة وإنما تركه يأتى عرضاً فى شعره  
وكان الإلحاح فى القصائد على الموت بمعناه الفعلى وهو  
لا يتفق كل الاتفاق مع الفناء فى شخص الحبيبة. ثم إن  
الموت لا يأتى إلا نتيجة للحب. فهو إذن مقبول لا بل إنه  
حبيب إلى القلب والحبيبة تدعو عاشقها إلى الموت  
وتخذه من الحياة التى هى سطحية وعبث فارغ لا يليق  
بالعاشق وهذا ما سماه (ابن الفارض) بالموت دون ذلك

الحىّ الرائع الجمال فى قوله:

وعلى الكئيب الفردى دونه الـ

آساد صرعى من عيون جآذر

إن هذا كله يجعل الحب مرتبطا بالموت فى شعر هذا  
الشاعر المبدع ارتباطا لا مثيل له بين الشعراء من غير  
الصوفية، لأن الشاعر عادة يكره بالموت وينفر منه أشد  
النفور. ذلك فضلا عن أن الحبيبة حرص على حياة  
عاشقها وحميه جهدها من الموت. وهذه هى القاعدة  
فى شعر جميع الشعراء.

## الهوامش

- 1) La bell dame sans merci
- 2) The Oxford Book of English Mystical Verse (Oxford Clarendon Press , 1969) p. 20
- 3) Ibid., p. 49
- 4) Ibid., p. 11
- 5) Ibid., p. 12.
- (١) الترجمة إلى عن الإنكليزية لأن الإنجيل العربى مكتوب بلغة ركيكة قبيحة تسرى إلى النص.
- (7) The Oxford Book of English Mystical Verse - p. 15
- (٨) كتاب "ابن الفارض والحب الإلهى" للدكتور محمد مصطفى حلمى (القاهرة مطابع دار المعارف بمصر سنة ١٩٧١) ص ١١.

## الفصل الثانى

### ملاح عامّة فى شعر إيليا أبى ماضى

لعله ليس كثيراً أن نحكم بأن إيليا أبى ماضى قد كان أول من جدد القصيدة العربية الحديثة بالمعنى الذى نفهمه اليوم من التجديد. حتى ليستطيع الناقد الأدبى أن يؤرخ به ميلاد فترة جديدة فى الشعر العربى. والمظهر الأكبر لهذا التجديد، أنه كان منذ البداية يميز بين موضوع القصيدة وهيكلها، وهذا ما لا نجده فى شعر معاصريه الكبار شوقى وزملائه الذين كان شعرهم امتداداً لتقاليد الشعر العربى مع شىء من التوليد فى المعانى الفرعية استلزمته الحياة الجديدة. وإننا لنجدهم يخلطون بين موضوع القصيدة وشكلها خلطاً تاماً، فإذا كتبوا قصيدة فى الرثاء لم يجهدوا فى خلق إطار فنى يصوغون فيه الموضوع وإنما اكتفوا بإدراج المعانى الجزئية متتالية

غير متدرجة حتى ليتمكن تقديم بيت على بيت أو مقطع على مقطع دون أن يمس المعنى العام. وكان الموضوع – فى نظرهم – يكفى لتوحيد القصيدة وجعلها قصيدة دون أن يفتنوا إلى أن عليهم – باعتبارهم شعراء – أن ينظروا إلى الموضوع نظرتهم إلى مادة خام ينبغى أن تصاغ فى كيان فنى

ولم يبدأ إيليا حياته الشعرية بنظريات يشرح فيها وجهة نظره فى الشعر وإنما اكتفى بتقديم مجموعة من القصائد تخالف فى نطمها العام ما درج عليه معاصروه من الشعراء. والحق أن القصيدة قبله لم تكن تملك شكلاً بالمعنى الحديث وإنما كان الموضوع فيها هو كل شيء. وكانت فى الغالب "ساكنة" تدور حول موصوف ثابت فى المكان لا حول جاذبة تستغرق زماناً. إن التفريق بين "الموصوف" و "الحادثة" أمر ضرورى فى كل مقدمة حاول أن تشخص التجديد الذى أحدثه إيليا فى الشعر العربى. ولسنا فى مقام يسمح بالإطالة لنستعرض أساليب إيليا فى ابتداء قصائده وعرض موضوعاتها وإبلاغها ذروة التأزم الشعورى ثم إنهاؤها إلى سكون متدرج يجيء

كالنقطة البليغة فى ختام عبارة موزونة.

ومادمنّا لسنا هنا لكى نكيل الثناء المجرد للشاعر فلا بد لنا من أن نشير إلى أنه فى الفترة الأخيرة من حياته قد عاد ونكص على عقبيه وأصبح يسلك مسلكاً تقليدياً فى شعره فاختلفت الهياكل الفنية وحلت محلها قصائد مسطحة تماماً بحيث يمكن أن نحذف منها ونقدم فيها ونؤخر دون أن نضر بها. وبهذا عاد إلى تقديس الموضوع واعتباره كافياً لخلق هيكل. وبحسبنا أن نقارن بين قصيدته الرائعة "العنقاء" وقصيدة تقليدية مثل "كم تشتكى" فى مجموعته "الخمائل" لنرى الفرق. فقد كانت الأولى تغص بالحركة والحياة فجاءت الثانية جامدة، غير مشدودة على الإطلاق، ولا شئ فيها غير أبيات متعاقبة يقوم كل منها وحدة بذاته.

إن مجموعة "الخمائل" تقف صورة لارتداد هذا الشاعر على الثورة الشعرية التى أحدثها فى الشكل والمضمون فى مجموعته "الجدول" التى طبعت قبلها بثلاث عشرة سنة. ولعل أبرز مظهر لهذا الارتداد: أن الشاعر عاد إلى السمة الكبرى التى لزمها الشعر العربى القديم ونعنى

بها نمط إرسال النصائح والمواعظ والدروس الأخلاقية وكل ما يمكن أن ينضوى تحت لفظ "الحكمة" ولا بد لنا من أن نقف لحظة لندرس العلاقة بين الشعر والحكمة. وأول ما سنلاحظه أن الحكمة ليست - فى واقع الأمر - إلا نهاية قانون صغير. وهكذا فإن إيليا حين يقول:

نسيانك الجانى المسىء فضيلة

وخمود نار جد فى إشعالها

إنما يدل على أنه قد انتهت من تجربة كاملة هذا هو ملخصها وما الحكمة إلا قانون تنطوى تحته مئات من الحالات الجزئية. وهى بهذا الاعتبار أشبه بوسط حسابى يرمز إلى الأرقام كلها دون أن ينطبق بالضرورة على كل رقم بمفرده. الحكمة إذن معدل جامع يمثل مجموع التجارب الفردية ويصبها فى نموذج عام. وعلى هذا فإن شاعر الحكمة إنما يتناول فى شعره خوازم تجاربه والنقط الأخيرة فيها وحسب. دون أن يعرض علينا التجارب خلال وقوعها وما يرافقها من مشاعر وانطباعات وأفكار.

بعد تفسيرنا هذا للحكمة يصبح واضحاً أن هناك تعارضاً فلسفياً أصيلاً بينها وبين الشعر على اعتبار أن



الشعر لا يتناول المعدل ولا الوسط الفلسفى ولا نقطة النهاية فى التجربة وإنما شأنه أن يتناول الحالات الفردية فى مستواها العاطفى فهو يصور التجربة خلال وقوعها تاركاً التلخيص والاستنتاج للفلسفة وعلم النفس. إننا فى الشعر فى صدد حياة تعاش ويصورها الشاعر بحدتها ولذعها خلال وقوعها. والشعر على هذا هو المرحلة السابقة للحكمة، أو أنه حكمة فى طور التكوّن، ومغزى لم يتخذ شكلاً بعد. بعد هذا كله سيلوح غرباً بعض الغرابة أن إيليا بدأ حياته بشعر التجربة وانتهى بشعر الحكمة ناكصاً إلى أساليب الشعر القديم الذى لم يصور عواطف الفرد وإنما نظر دائماً إلى منفعة المجموع - والحكمة فى الأصل نظرة جماعة لا نظرة فرد - ولعله ليس خافياً أن التجديد فى الشكل على الوجه الذى أحدثه إيليا لا يلائم شعر الحكمة السائب الذى يتركز إلى وحدة البيت على جارى العادة العربية. ومن ثم فإن مجموعة "الخمائل" تمثل نكسة كاملة إلى الوراء وسواء أكان ذلك من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون.

ونأتى إلى الخصائص التي تميز شعر إيليا فنجد أبرزها ذهنية الاتجاه أو الميل إلى التفكير عبر القصائد إن القصيدة عنده فكرة قبل كل شيء والعاطفة بإزائها ثانوية تماماً حتى أننا لنفتقد شعر الحب فى مجموعة (الجدول) افتقاداً شبه تام، وخير مثال لغلبة الفكرة على هذا الشعر القصيدة الطويلة المشهورة "الطلاسّم" وفى ديوانه أمثلة كثيرة لا نحتاج إلى تعدادها فى هذا السياق.

وإذا أردنا أن نغريل الأفكار فى شعر إيليا لنشخص الملامح الرئيسة لذهنه الشعرى فلسوف نجد خاصيتين تغلبان على كل ما عداهما حتى ليكن أن نعددهما الخلفية الرئيسة لذهنه. وهاتان الخاصيتان هما القطعية والمثالية. وسنقف عند كل منهما وقفة قصيرة.

أما القطعية فنحن نلمحها فى مواضع كثيرة نذكر منها موقف الشاعر فى القصيدة ذات العنوان التقليدى "يا نفس" من مختلف شؤون الحياة. فهو إنما يأبى أن يشارك الناس كؤوسهم وشرابهم لأنه يحكم حكماً قاطعاً نهائياً بأن (موج السنين سيغمر الأقداح والحاسى)

ومثل ذلك موقف الشاعر من موكب البطل الذى يهتف  
له الناس كلهم ، فإن الشاعر يحكم بكلمة واحدة أن  
”هذا قاتل الناس“ ولعلنا نعجب بمثل هذه القدرة على  
رؤية الأشياء من زاوية واحدة دونما قلق ولا وبسواس فليس  
أيسر علينا نحن المتوسطين والطبيين من الناس من أن  
نقتنع بوجهات نظر متضاربة فلا ندري إلى أين نتجه  
وماذا نقرر . إننا نتأرجح بين هذه الفكرة وتلك منساقين  
وراء إحساس مبهم يكمن فينا بأن فى كل منهما  
جانباً من الحقيقة ولو صغيراً ، وليس هذا التأرجح إلا  
مظهراً أكيدا لإنسانيتنا التى يبقى الضعف إحدى  
خواصها هذا فضلاً عن أن الحقيقة نفسها تملك ، فى  
أغلب الأحيان أوجهاً متعددة متناقضة فى كل منها  
إمكانيات تبرر وقوعه وصدقه . وهذا هو السر فى أن  
الحقيقة تستطيع أن تخبرنا وتبلبل ثقتنا فتكمن لنا هنا  
وهناك وخرمنا الاستقرار والقدرة على الاختيار أما  
شاعرنا إيليا أبو ماضى فهو نموذج نادر المثل للإنسان  
يستطيع الإيمان بجهة واحدة من جهات الحقيقة يرفض  
كل ما عداها . وفى وسعنا أن نورد أمثلة كثيرة من شعره

تدل على هذه القطعية فى التفكير والعناد الصارم فى الحكم. والحق أنه يلوح من شعره شخصاً راسخاً قوياً لا يلين حتى ليضع كل شيء تحت سطوة أفكاره الصارمة. إنه إنسان يواجه الموضوع مرة واحدة ويقطع فيه برأى ثم لا يعود لديه شك على الإطلاق. ولا شيء أبعد عن طبيعته من أنصاف الحلول. من الإبهام واللبس. من الظلال المعتمة. وهذا هو الذى يفسر صراحة معانيه فهو شاعر لا يستعمل الإيحاء مطلقاً.

إن مظاهر هذه القطعية الفكرية تتجلى فى شعر إيليا جلياً واضحاً لا يملك الناقد إلا أن يلاحظه فهى تبرز فى لغة القصائد وأوزانها وقلة العاطفة فيها أما اللغة فتكاد تخلو من الاستعارات والتشبيهات والتظليل والتلوين خلوا تماماً فلا تطمح إلى أكثر من أن تؤدى المعنى تأدية قاطعة بأقل ما يمكن من الألفاظ وهذا هو الذى يجعل الكلمات ذات معانٍ مقننة ثابتة فى شعره وكأنها آيات دينية لا كلمات تلتبس استشارة العاطفة والتأثير الفنى أما إذا صدف واستعمل الشاعر تشبيهاً فإنه يحرص على أن يصوغه صياغة محكمة قارصة وبقيسه بالخيوط حتى يجيء كما يأتى:

الطل فيها كدموع الدلال والشوك فيها كحديث الغرور  
وما يحاوله هنا واضح فهو يريد أن يضع كل كلمة فى موضعها

بلا زيادة ولا نقصان .

وأما الأوزان . فإن الصرامة فيها تتخذ شكل المحافظة العنيدة على الأسطر والأبيات من أن تمتزج وتذوب فى بعضها وتستدير والظاهرة الفريدة فى شعره: أنه قلما يستعمل "التدوير" بين الأسطر وذلك حتى فى القصائد التى يسهل تدويرها ولعل التدوير يكون مناقضا فى أساسه لليونة الفكر وانطلاقه من القيود وهذا لأنه - لو تأملنا - مرتبط فى أساسه بفكرة العبارة الطويلة. إن الشاعر الذى يدور أبيانه يضطر حتماً إلى إطالة العبارة بحيث يكون فيها امتداد وموسيقية وليونة وبذلك يخرج بالضرورة عن حيز الحقائق الصارمة التى تؤثر أن تصاغ فى عبارات قصيرة قاطعة كالتى تكثر فى الشعر الجاهلى مثلاً وهو شعر يتحاشى التدوير بصورة ملحوظة. ولعلنا لو قمنا بدراسة صور مركزة لتطوير التدوير فى الشعر العبرى لاستخلصنا فى نهاية الأمر أنه كان مظهرًا حضاريًا ترفاً بلغ قمته فى شعر العصور التى عرفت المدنية وخرجت من صرامة البداوة وقطعية الحياة فى الخيام. ومن ثم فإن قلة ورود التدوير فى شعر شاعر معاصر كإيليا أبى ماضى قد يشير - إلى حد ما - إلى ميله إلى الحقائق المجردة وإيثارها على الوصف والأجواء العاطفية. ولعل هذا يفسر موقفه من الشعر الحر فقد

نقل عنه أنه استنكره ولم يتقبله قط. وما الشعر الحر. من وجهة نظر خاصة- إلا محاولة أراد بها الشاعر المعاصر تطويع شعره للعبارة الطويلة المعقدة المثقلة بالصور والإيحاء وإيليا كما رأينا لا يحب هذا.

وفى ختام هذه الدراسة الموجزة نحب أن نشير إلى أن هذه الصرامة التي خد أحياناً من الجمالية فى شعر إيليا تصبح هى نفسها مزية حين ندرس علاقتها بالشكل وكماله فى قصائد مجموعة "الجداول" وإننا لمضطرون إلى التحسر على هذه الصرامة اليوم بعد أن ظهر شعراؤنا الجدد الذين انساقوا مع التيار المعاكس فثحرروا من الشكل كلياً وتفككت إطارات قصائدهم وأصبحت سائبة مختلطة الملامح ضائعة التفاصيل وإن أكرم تأبين لإيليا أبى ماضى أن نلتفت فى أيامنا الشعرية الحرجة هذه. إلى القوة وكمال الشكل فى قصائده فنلتقى عنه دروساً فى الإيجاز والوضوح. فلعلنا لا نبالغ مطلقاً إذا قلنا إننا: "حتى بعد انصرام ثلاثين سنة كاملة على صدور مجموعة (الجداول) مازلنا محتاجين إلى أن نتعلم منه دروساً تفيدنا فى سلوكنا نحو مستقبل أكمل للشعر العبرى"

## الفصل الثالث

### إيليا أبو ماضي فى ديوانه (الجداول)

لو أردنا أن نعرف التجديد فى الشعر تعريفاً قصيراً مركزاً لقلنا إن الشاعر المجدد هو ذلك الذى يقدم فى شعره وجهة نظر جديدة تحدد علاقات لم تؤلف سابقاً بين القصيدة والشاعر من جهة ، والقصيدة والعصر كله من جهة أخرى. ولعل تعريفنا هذا صارم - إلى حد ما - بحيث يسقط من الحساب كثيرا من الشعراء الموهوبين الذين قد يشعرون العصر - أول وهلة - أنهم يعطونه جديداً، حتى إذا انصرمت السنوات اتضح أن تجديدهم كان تفصيلىا وحسب. فإن هناك فرقاً بين أن يكون الشاعر موهوباً وأن يكون مجدداً إن الموهبة الشعرية تتطلب أن يكون الشاعر موهوباً وحسب، وأما التجديد فهو يفترض بالإضافة إلى ذلك ظروفًا تاريخية معينة تجعل عصراً ما يتحول من مرحلة إلى مرحلة ، وفى مثل هذا الظرف

الزمنى ينبعث الشاعر المجدد.

ووفق هذا التعريف نستطيع أن نحكم بأن إيليا أبا ماضى فى مجموعته الشعرية "الجداول" التى صدرت سنة ١٩٢٧ قد كان شاعراً مجدداً، وأنه أعطى العصر وجهة نظر جديدة إلى الشعر تنبع جذتها من أنها علاقات جديدة لم يألفها العصر بين القصيدة من جهة والفكرة والشاعر والعصر كله من جهة أخرى. على أن هذا الفصل من كتابنا لا يطمح إلى أن يقف أكثر من وقفة قصيرة عند هذه العلاقات المعقدة: العلاقة بين القصيدة وفكرتها وهى تتناول موضوع وحدة القصيدة وهيكلها والعلاقة بين القصيدة والشاعر الذى أبدعها. وهى تتناول عنصر الحركة فى هيكلها والعلاقة بين القصيدة والعصر وهى تتناول الجانب الاجتماعى من الشعر. فإن هذه العلاقة لا بد أن تخرجنا من سياق فصل عن مجموعة شعرية معينة إلى سياق نظرى بحث قديزج بنا فى دروب متشعبة ليس من شأننا أن نخوض فيها الآن ولذلك رأينا أن نكتفى بالإشارة الدالة مرجئين التفصيل إلى فرصة أخرى ندرس فيها الجانب النظرى من القصيدة العربية الحديثة بالمقارنة مع القصيدة القديمة مارين خلال



ذلك بنماذج من شعر إيليا فى الجداول توضح أثره فى تطوير القصيدة العربية.

وإذا كان التجديد فى مجموعة "الجداول" هو الصفة الأولى التى تلفت النظر فإن الصفة الثانية هى - ولا ريب - كونه شعراً ذهنياً وهو فى هذا يختلف عن شعر التفاصيل التى يهتم فيها الشاعر بعرض عواطفه ويغمسها فى كثير من الصور والاستعارات والتشبيهات والألوان والموسيقى. إن إيليا لا يبدأ بكتابة قصيدة ما لم تكن لديه فكرة مكتملة لها. وقد بلغ من حب الشاعر للفكرة الذهنية المفروزة أنه لم يكتب قصائد عاطفية على الإطلاق. إننا حقاً لا نتجاهل أن فى "الجداول" قصيدتين عاطفتين هما "المساء" و "تعالى" ولكن ضالة هذا العدد تجعل القصيدتين دليلاً لنا لا علينا. هذا بالإضافة إلى أن العاطفة فيهما ضحلة لا ينبض فيها دفء ولا لون والواضح أن الشاعر يستعمل القصيدة إطاراً عاطفياً لمجموعة من الأفكار الذهنية. ففي قصيدة "المساء" يخاطب فتاة اسمها "سلمى" وبدلاً من أن يتحدث إليها عن مشاعره يروح يلقي عليها موعظة طويلة:

لا فرق عند الليل بين النهر والمستنقع  
يخفى ابتسامات الطروب كأدمع المتوجع  
إن الجمال يغيب مثل القبح تحت البرقع  
لكن لماذا تجزعين على النهار وللدجى  
أحلامه ورغائبه  
وسماؤه وكواكبه

وفى القصيدة كلها لا نجد ولو دليلاً واحداً على أن سلمى  
هذه ليست رمزاً عاماً للإنسانية كلها  
أما القصيدة الثانية "تعالى" فلعلها أقرب قليلاً إلى  
الإحساس الذاتى حيث الشاعر يخاطب فتاة معينة يحبها  
ويستعمل الضمير المعبر "نحن" على أن القصيدة لو  
أمعنا النظر لا تقل موضوعية عن سابقتها ويكاد  
القارئ يحس بأن الشاعر وفتاته ليسا أكثر من رمز  
للعاطفة الإنسانية التى يراها الشاعر مكبلة بزواجر  
التقاليد ونواهيها ولذلك يخاطب الفتاة قائلاً:  
دعى اللاحى وما صنّف والقالى وبهتانه  
ألجدول أن يجرى وللزهرة أن تعبق  
وللأطبار أن تشتاق أيارا وألوانه  
وما للقلب وهو القلب أن يهوى وأن يعشق؟

وهكذا يتضح أن هذه القصيدة قد كتبت هي الأخرى  
للتعبير عن فكرة ذهنية وإن كان مظهرها أحفل بالحياة.  
والحقيقة أن المجموعة فريدة في بابها فهي تكاد تخلو من  
الحب خلواً تاماً. وربما كانت قصيدة هي ذات دلالة بعيدة  
فقد تغنى بطلها بأمة بينما تغنى الآخرون  
بصديقاتهم.

إن هذا النقص في العاطفة يبدو حيث تطلعنا في  
شعر الديوان، فهذا الشعر شعر أفكار ولا مكان فيه  
للعواطف. ولعل أبرز مظاهر هذا الاتجاه أن اللغة التي  
استعملها الشاعر عارية من الصور والظلال والأصداء ولا  
أثر فيها للحسية مطلقاً. إنها لغة تبلغ في بساطتها  
درجة التوتر فالألفاظ موجزة على قدر المعنى المراد  
تقصد تأديته في أبسط صورة ممكنة دونما استهداف  
للمؤثرات الحسية. والشاعر لا يستعمل الاستعارة حين  
يمكن له الاستغناء عنها بأية صورة. وهو بعيد كل  
البعد عن السكر بالألفاظ على نحو ما نرى في شعر  
المدرسة الشوقية مثلاً. وهو كذلك بعيد بعداً تاماً عن  
الغنائية بكل ما فيها من تلوين وكأنه يضحى بالعاطفة  
من أجل الفكرة.

والحق أنه لو صح أن يوصف شعر بالزهد لكان شعر  
إيليا شعراً زاهداً، ولعل الشاعر أن يحتج علينا ونحن  
نصف شعره هذا الوصف فهو معروف بنفوره من النسك  
والرهبة كما تدل أبياته المشهورة:  
إن تلك العزلة نسكاً وتقى فالذئب راهب  
وعرين الليث دير حبه فرض وواجب  
ليت شعري أبيت النسك أم يحيى المواهب  
كيف يحيى النسك إثماً وهو إثم ؟ لست أدري  
على أن نفور إيليا أبي ماضى من الزهد فى الحياة لا يبرئه  
من أن يكون زاهداً فى قصائده. إن هذا الشعر يكتفى  
بالكفاف فلا يطلب فى الألفاظ حرارة تشعل حواس  
القارئ، ولا يهيمه التلوين الذى يضيف دفئاً إلى  
الشعر ويمنحه بريقاً، وليس يعينه أن يكون عاطفياً  
بحيث يثير حماسة الجمال. كل ما يعنيه أن يؤدى المعنى  
بأقل ما يمكن من "الكَماليات" ولعل هذا الزهد الشعري  
دليل على زهد فى الحسَنيات لدى الشاعر نفسه. فما  
الشعر بأكثر من ظل أمين للحياة مهما حاول الشاعر أن  
يخفى الحقيقة.

وبعد ، ففى وسعنا أن نلتمس الأدلة على زهد إيليا فى

جوانب أخرى من الديوان. أما رأينا كيف شرب بطل القصيدة المعنونة "هى" نخب أمة بينما حيا الآخرون حبيباتهم؟ ثم إن الفكرة التى لبست أكثر من ثوب واحد فى المجموعة هى أن الوجود أهم من الفرد بحيث تصح التضحية بالثانى من أجل الأول. إن هذا الحكم قد يكون صحيحاً بالنسبة للمطلق أوحتى بالنسبة للحقيقة غير أنه لا يمكن أن يكون كذلك بالنسبة لكائن حى. فالحياة بطبعها ترفض الاعتراف بأن أى كيان آخر أجدر بالبقاء منها هى وإلا لم تكن حياة ولن يتاح للإنسان أن يضحي بنفسه من أجل الوجود إلا بريضة عاطفية باهظة. أغلب الظن أنها تخرجه من إنسانيته أولاً.. وإيليا أبوماضى فيما يلوح قد قام بهذه الرياضة فهو يحاول فى كل شعره أن يتناسى كيانه الفردى تناسياً تاماً ويعيش من أجل العالم. وخير مثال لهذا أنه يلقي "علبة" مؤذية حاول أن تقتله وهو يمر فى غابة فلا تكون الرغبة فى البقاء هى السبب فى فراره منها وإنما تتحكم فى ذلك اعتبارات غير فردية تعبر عنها الأبيات الآتية:

لم أهب كل الذى عندى ولم يفرغ وطايبى

أنا نهر لم أتم بعد فى الأرض انسيابى  
أنا روض لم أذع كل عبرى وملابى  
أنا نجم لم يمزق بعد جلباب الضباب  
أنا فجر لم تنوج فضتى كل الروابى  
فإذا لم يبق فى غيمى ماء لانسكاب  
وإذا ما صرت كالعليق تمثال اكتاب  
لا يرجينى محتاج ولا يطمح ساب  
فاجذبينى إن يكن منى نفع للتراب

إن الموت فى هذا الجواب لا يحمل سمة فردية وإنما يرى  
الشاعر فيه خسارة للوجود فى مخلوق لم يمنح الأرض  
كل ما يستطيع أن يمنحه وهذا غاية فى البعد عن  
الحس الفردى المألوف فى حياة الكائنات الحية جميعا  
ومن مظاهر هذه الفكرة قصيدة "الغدير الطموح"  
ومنها يبدو أن الشاعر لا يستحسن الطموح، وهذا قريب  
من الزهد وهو أبعد ما يكون عن الفردية المتحمسة التى  
تندفع دائما نحو طلب المزيد من الحياة، وأما قصيدة  
(الطين) فمجمال فكرتها أن الأفراد كلهم سواء فى نظر  
الطبيعة، غنيهم وفقيرهم، وهى فكرة وردت غير مرة  
فى المجموعة وفيها أيضا دعوة إلى الزهد والتواضع

الكامل والبعد عن الطموح. إنها باختصار ثورة على الفردية.

ولا يفوتنا فى ختام هذا الجزء من البحث أن نلتفت إلى قول الشاعر:

ولا يكن للخصام قلبك مأوى

إن قلبى للحب أصبح معبد

فالهتاف فى الشطر الثانى نابضة بالعواصف، وإن كانت متجهة إلى الإنسانية كلها لا إلى فرد معين. والواقع أننى أشك كثيرا فى أن يستطيع الإنسان الذى لا يحب نفسه أن يحب الإنسانية ولعله غريب أن إبلىا أبا ماضى كاهن معبد الحب هذا، يبقى يصلى للآخرين ويرفض أن يصلى لنفسه.

ومن الملامح البارزة فى مجموعة "الجداول" أن الشاعر متأثر فيها من جهات كثيرة بكتاب الإنجيل، ونحن نملك من الأدلة ما يجعلنا نميل إلى الاعتقاد بأنه تأثر بالترجمة العربية للكتاب، ويتجلى هذا التأثر فى مظاهر كثيرة كالأشكال والموضوعات واللغة.

أما من جهة الشكل فقد أخذ إبلىا عن الإنجيل أسلوبه فى عرض القصص القصيرة الرمزية والأمثال ونجد نماذج

لهذا فى قصائده: "الحجر الصغير" و "الضفادع والنجوم"  
و "الغدير الطموح" و "التينة الحمقاء" وهى كلها قصص  
شعرية قصيرة رمزية المغزى وقد استعملها الشاعر  
ليؤدى بها طائفة من آرائه ومواعظه وسنقف عند واحدة  
منها - على سبيل المثال - وهى قصيدة "التينة الحمقاء":  
وتينة غضة الأفياء باسقة

قالت لأترابها والصيف يحتضر  
بئس القضاء الذى فى الأرض أوجدنى  
عندى الجمال وغيرى عنده النظر  
لأحبسن على نفسى عوارفها  
فلا يبين لها فى غيرها أثر  
كم ذا أكلف نفسى فوق طاقتها  
وليس لى بل لغيرى الفء والثمر  
لدى الجناح وذى الأظفار بى وطر  
وليس فى العيش لى فيما أرى وطر  
إنى مفصلة ظلى على جسدى  
فلا يكون به طول ولا قصر  
ولست مثمرة إلا على ثقة  
أن ليس يطرقنى طير ولا بشر



عاد الربيع إلى الدنيا بموكبه  
فزينت واكتست بالسندس الشجر  
وظلت التينة الحمقاء عارية  
كأنها وتد فى الأرض أو حجر  
ولم يطق صاحب البستان رؤيتها  
فاجتثها فهوت فى النار تستعر  
من ليس يسخو بها تسخو الحياة به  
فإنه أحرق بالحرص ينتحر

هذه القصة تذكر بالأقاصيص التى نقلت عن المسيح -  
عليه السلام - فى كتاب العهد الجديد وهى تركز إلى  
الطبيعة فى الحالتين إنها بمجموعها وعظ أسلوبه  
التمثيل بما هو مفهوم عند الناس قريب من مداركهم  
فالتينة شجرة ورد ذكرها مرارا فى الإنجيل ولعلنا كلنا  
نتذكر حكاية المسيح عندما كان يسير فى اتجاه المدينة  
ذات صباح فأحس بالجوع وراح يلتمس ثمراً يقات به  
فوقع على شجرة تين، إلا أنه حين بلغها وجدها لا  
تحتل ثمرا وليس عليها غير الورق فما كان منه إلا أن  
لعنها قائلا "لا يكن لك ثمربعد" وتقول الحكاية إن  
التينة يبست بعدها ولم تثمر قط، وبعد، أفليس فى

تينة إيليا ملامح من تينة المسيح هذه؟ ألا نراها تطوى  
نفسها على ما تملك من قدرة وخصوبة وتقبض كفها  
فلا تمنح الحياة لأحد؟ أو لا تحل عليها اللعنة فوراً؟ أو  
ليس في اقتلاع صاحب الحقل لها وإلقائه بها في النار  
التفات من الشاعر إلى تلك الفقرة في الإنجيل كل  
شجرة لا تنتج ثمراً جيداً تقطع ويلقى بها في النار  
ولقد وردت هذه الفكرة في مجموعة الشاعر في أكثر  
من صورة واحدة. قال في القصيدة التي سماها  
"الفاخرة"

كل نجم لا اهتداء به      لا أبالي لاح أو غربا  
كل نهر لا ارتواء به      لا أبالي سال أو نضبا  
والحق أن قصائد إيليا هذه ليست إلا تطوراً بشعرياً  
لأمثال الإنجيل المبشّر إليها تكاد تستعمل عناصرها  
نفسها.

ونلمس ثاني مظاهر التأثر في تفاصيل القصائد في  
(الجدول) فكثيراً ما نجد تشبيهات إنجيلية هنا وهناك  
كما في هذين البيتين:

إن بعض القول فن      فاجعل الإصغاء فنا  
تك كالحقل يرد الـ      ككيل للزراع طنا

إن هذا التشبيه بذكرنا بالحقول الكثيرة التى يرد ذكرها فى كتاب العهد الجديد. هذا فضلاً عن أن الفكرة نفسها مأخوذة مباشرة من مثل القصة الآتية من أقاصيص المسيح: خرج الزارع ليزرع زرعاً وفيها هو يزرع سقط (بعضه) فى الأرض الصالحة فلما نبت صنع ثمرًا مائة ضعف“ وهذه استعارة:

كلما أفرغت كأسى زدت فى كأسى دنا  
فهى بالإنفاق تبقى وهى بالإمساك تبنى  
وهى استعارة تذكرنا بعبارة فى الإنجيل ”كل من له يعطى فيزداد ومن ليس له فالذى عنده يؤخذ منه“  
ولابد لنا من أن نلتفت إلى أن إيليا يستعمل الطبيعة فى شعره كثيراً ليؤدى بها مواعظه الاجتماعية وهذا الأسلوب الذى اتبعه المسيح كما نراه فى الإنجيل. وليس تفصيل إيليا هى وحدها الإنجيلية فإن كثيراً من آرائه وأفكاره تنزع مباشرة من مبادئ المسيح ومواعظه مثال ذلك فكرة هذين البيتين من قصيدة ”رياح الشمال“:

هم فى الشراب الذى نحتسى وهم فى الطعام الذى نأكل  
وهم فى الهواء الذى حولنا وفى ما نقول وما نفعل

الضمير يعود إلى الغابرين من البشر الذين يحس الشاعر بوجودهم إحساساً يذكر بقصة المسيح ليلة عيد الفصح قبل "تسليمه" المزعوم (١) فقد ورد في الإنجيل "أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال: خذوا وكلوا هذا هو جسدي وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي" ومن هذا نفسه قول إيليا أبي ماضي في قصيدته "في القفر":

خلت في القفر أننى صرت وحدي

فإذا الناس كلهم في ثيابي  
والفكرة هنا صدى لما روى عن المسيح عليه السلام في الإنجيل من أنه سيقول لمن لا يعرفه من الناس: جعت فأطعمتموني، وعطشيت فسقيتموني، كنت غريباً فأوتموني، عرياناً فكسوتموني، مريضاً فزعموني، وإنهم سيجيبونه متى رأيك غريباً فأويناك أو عرياناً فكسوناك؟ وأن المسيح سيرد عليهم "فعلتم هذا بأحد أخوتي" ألا يؤدي حكم المسيح هذا إلى عين فكرة إيليا أبي ماضي: "فإذا الناس كلهم في ثيابي"؟

على أن الأدلة اللغوية تبقى هي الأدلة الكبرى على تأثر

إيليا أبى ماضى بالإنجيل ولابد لنا فى بداية هذه المرحلة من بحثنا أن نشير إلى ما نعتقد من أن هذا التأثير بالإنجيل قد تم عن طريق الترجمة العربية ونحن لا نستند فى عقيدتنا هذه إلى مجرد منطقية الفكرة وحسب وإنما أيضا إلى ملامح شبه كثيرة نلمسها فى لغة الإنجيل، وجمعهما هذه البساطة التى يتعمدها الإنجيل فيما يلوح التماسا للقطعية فى التعبير. فالعبارات تستهدف أن تؤدى المعنى وأضحا بحيث لا يلتبس على الذهن شئ فيه. وقد خاشى المترجم استعمال التظليل والتلوين خوفاً من أن تصبح الألفاظ موضعاً للتأويل العاطفى وعبث الغنائية ولعله يحمل عين الفكرة التى حملها القرآن الكريم عن الشعر: (وما علمناه الشعر وما ينبغي له) إن هذه النظرة إلى الشعر مألوفة فى تاريخ الديانات والحركات السياسية فالرسل والإصلحون والدعاة إلى المذاهب يلتمسون لغة لا تحتل التأويلات العاطفية ولا تلعب بها مرونة الأغاني وزئبقية الظلال الشعرية. وقد تهرب مترجم الإنجيل العربى من الإيحائية وآثر عليها صرامة القطعية ورصانة العرى من الظلال والألوان حتى بات

النص مشوباً بالجفاف وشيء من الصلادة لا يتناسب مع  
الروحية والجمال فى أصل الكتاب وترجماته الأخرى.  
هذه المظاهر التى هى صفة خاصة فى الترجمة العربية  
للإنجيل تتجلى فى شعر إيليا فى أغلب الأحيان. وأبرز  
مظاهرها أن الشاعر يقسم أفكاره إلى أقسام مفروزة  
فرزاً واضحاً قاطعاً. ويقسم عباراته إلى وحدات قصيرة  
منفصلة يتحاشى فيها الليوننة والاندماج وقد يراعى  
تساوى الأطوال مراعاة صارمة كما فى قوله فى قصيدة  
"الطين":

أمانى كلها من تراب؟

وأمانيك كلها من عسجد؟

أمانى كلها للتلاشى

وأمانيك للخلود المؤكد؟.

ومن مظاهره أيضاً أنه يتحاشى "التدوير" فى أبياته - قدر  
الإمكان - وذلك حتى فى وزن كالخفيف الذى نتجه فى  
عصرنا إلى تغليب التدوير عليه.

والواقع أن التدوير مصاحب للعبارات اللينة المتموجة  
الحافلة بالعاطفة والموسيقى. ومن ثم فإن قلة وروده  
تشير إلى صرامة الفكرة وفسوة الصيغة كما يبدو فى

الأبيات الآتية من قصيدة "الطين" نفسها:

أدموعى خل ودمعك شهد؟ وبكائى ذل ونوحك سؤدد؟  
وابتسامى السراب لارى فيه وابتساماتك اللآلىء الخرد؟  
فلك، واحد نطل كلينا حار فيه طرفى وطرفك أرمد  
قمر واحد يطل علينا وعلى الكوخ والبناء الموطد  
إن يكن مشرقا لعينيك إنى لأراه من كوة الكوخ أسود  
النجوم التى تراها أراها حين تخفى وعندما تتوقد  
لست أدنى على غناك إليها وأنا مع خصاصتى لست أبعد

ألا تلوح هذه الأبيات صارمة فى عباراتها قاطعة فى معانيها وكأن لا نقض لها على الإطلاق؟ إنها أبيات جازمة فى أحكامها قوية فى أدائها لعمولتها من المعنى. وقد اقتصدت فى استعمال الألفاظ. ومثل هذا المنحى يجعل من السهل أن يتحاشى الشاعر تدوير أبياته، لأن التدوير فى ذاته نوع من التلوين الخفيف يضيف موسيقى شعرية وتموجا. وحسبنا لكى ثبت من هذا أن نقرأ بيتين مدورين من القصيدة نفسها.

ألك النهر؟ إنه للنسيم الرطب درب وللعصافير مورد  
وهو للشهب تستحم به فى الصيف ليلا كأنها تتبرد

هنا يتجلى كيف يساعد التدوير على إضفاء نغمة على البيت لأنه يمد العبارة ويطلبها بينما يقصها التقسيم الى شطرين قصا صارما ويجعل الشاعر يميل إلى إنهاء العبارة عند آخر الشطر الأول. وربما كان هذا هو السبب في أن كثيرا من القصائد الجاهلية ذات الوزن الخفيف لم تعرف التدوير فالأساس في هذا أن الأثم في بداوتها وصبها تستعمل تفكيرها وانبساطه وقلة التعقيد فيه. والإنجيل لا يشذ عن هذه القاعدة كما نلاحظ في ترجمته العربية.

وقد يكون من الحق أن نلاحظ أن الإنجيل وسائر نصوص الآداب القديمة لم تخل من العبارات الطويلة ولعل ذلك يلوح أول وهلة مناقضاً لحكمنا السابق. غير أنه في الواقع لا يخرج عنه إلا ظاهريا فإن العبارة الإنجيلية الطويلة ليست في الحقيقة إلا مجموعة من عبارات قصيرة موحدة فهي، إذ تطول إنما تستعمل أساليب أخرى تجعلها في حكم سلسلة من العبارات القصيرة الواضحة والواقع أنها تقسم نفسها بأسلوب ما إلى بضع عبارات أقصر وهذا نموذج من الترجمة العربية للإنجيل "جيل شيرير فاسق يطلب آية ولا تعطى له آية



يونا النبي، لأنه كان فى بطن الحوت ثلاثة أيام وثلاث  
ليال. وهكذا يكون ابن الإنسان فى قلب الأرض ثلاثة أيام  
وثلاث ليال“

وسنلاحظ أن كاتب هذه الأسطر قد استعمل أسلوب  
التكرار حين طالت العبارة كما يأتى:

جيل شرير فاسق

يطلب آية

فلا تعطى له آية

إلا آية يونا النبي

إن تكرار كلمة (آية) قد قسم العبارة بضعة أقسام  
جزئية، وهذا دليل ضمنى على أن أسمع الناس فى  
تلك الأيام البعيدة كانت تألف العبارة القصيرة ومن ثم  
لم يستعمل الكاتب ضميراً مكان كلمة (آية) أما  
العبارة الثانية فإن التكرار فيها قد كان بأسلوب آخر هو  
أسلوب الازدواج والتقابل.

(٢)

(١)

وهكذا سيكون ابن الإنسان

لأنه كان

فى قلب الأرض

فى بطن الحوت

ثلاثة أيام

ثلاثة أيام

وثلاث ليال وثلاث ليال

ولقد قام هذا الأسلوب بعملية التفسير فلم تعد العبارة طويلة. ولنعد الآن إلى شاعرنا لنلاحظ مدى تأثيره بهذا الأسلوب الإنجليزي في تقسيم عباراته لنلاحظ المقابلة في هذين البيتين في قصيدة "بردى يا سحب":

كل نجم لا اهدأ به لا أبالي لاح أو غمرا

كل نهر لا ارتواء به لا أبالي سال أو نضبا

وفي هذين البيتين من قصيدة ربح الشمال:

إلى أيما غابة تركضين ألا مستقر؟ ألا موئل؟

وكم تعولين وكم تصرخين كعصفورة راعها الأجل؟

وفي هذا البيت من قصيدة "السجينة":

فليست تحيي الأرض عند شروقها

وليسست تبي الشمس حين تغيب

والتكرار في كل هذه النماذج لفظي كتكرار كلمة "آية" في العبارة الإنجليزية.

وسنكتفي من الشواهد بهذا. وقد مرت أمثلة أخرى في

هذا المقال يمكن الرجوع إليها

ومن مظاهر هذه الإنجليزية في الأسلوب أن الشاعر يقسم

قصائده دائما أقسام مفروزة فرزاً صارماً يفصل بينها

بفراغ ففي قصيدة (الحجز الصغير) كانت الخاتمة بيتاً  
واحداً منفصلاً انفصلاً تاماً عما قبله وسننسخ البيت  
وما قبله لتوضيح ما نقول:

وهوى من مكانه وهو يشكو الأرض والشهب والدجى والسماء  
فتح الفجر جفنه فإذا الطوى فان يغشى المدينة البيضاء  
إن القارئ يحس هنا أن البيت الأخير منعزل لا يرتبط بما  
قبله حتى ولو بواو استئنافية تعطى العبارة نوعاً من  
الصلة بما قبلها والواقع أن صياغة الموضوع كانت  
تقتضى أن يجعل الشاعر الخاتمة في أكثر من بيت واحد.  
لكي يصف مشهد الطوفان، ويعادل به جوانب القصيدة  
ويعطى للجو أهمية أكبر، غير أن قطعية الشاعر في  
التعبير جعلته يكتفى بعبارة واحدة صارمة ختم بها  
القصيدة وهذا ينسجم مع ميله إلى الحقائق وتغليبها  
إياها على الصور والظلال والألوان.

وفي ختام هذا الفصل نحب أن نشير إلى أن كل دراسة  
تقييمية لمجموعة "الجداول" ينبغي أن تدخل في نطاقها  
الاعتبارات التاريخية التي أحاطت بهذه المجموعة فنلقى  
ولو نظرة سريعة على شعر معاصريه، وإنه لحق لا بد أن  
نعترف به أن إيليا أبا ماضي لم يتمتع في أذهان القراء

بالمنزلة التي تمتع بها معاصروه الكبار. وأغلب الظن أن سبب هذا هو خروجه على المؤلف اللغوي. والشعر قبل الحرب العالمية الثانية قد كان وما زال يعد حصيلة لغوية ينظر فيها إلى سلامة التعبير قبل كل شيء. ولئن احتفظ شعر المعاصرين لإيليا بالديباجة العربية والنمط اللغوي الدارج في الشعر، فإن إيليا خرج من ذلك إلى نمط جديد فتح للشعر العربي باباً إلى آفاق جديدة تضعه في مكان مقابل مكان شوقي في فضله على بعث الحياة في الشعر. فإذا كان شوقي هو خالق الغنائية المبدعة في شعرنا المعاصر، فإن إيليا بحق خالق الاتجاه الحديث كله.

---

(١) في القرآن الكريم أن المسيح لم يقتل ولم يصلب وإنما قتل اليهود شبيهاً له (وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم) وهذا هو المعقول لأن من غير الممكن أن يبعث الله نبياً ثم يجعله يقتل. وإنما يحمي الله أنبياءه من مثل هذا المصير

## فهرس الكتاب

الباب الأول (فى الجانب السايكولوجى من الشعر).....	7
الفصل الأول - (الشاعر واللغة).....	9
الفصل الثانى - (القافية فى الشعر العربى الحديث).....	59
الفصل الثالث - (سايكولوجية القافية).....	95
الفصل الرابع - (سايكولوجية القصيدة المدورة).....	129
الباب الثانى (معالم على درب الشاعر).....	163
الفصل الأول - (رسالة الى الشاعر العربى الناشئ).....	165
الفصل الثانى - (الابرة والقصيدة).....	209
الفصل الثالث - (جربة فى نقد الشعر).....	239
الباب الثالث (فى العروض العربى)	273
الفصل الأول - (الخليل والدوائر الشعرية).....	275
الفصل الثانى - (الجانب العروضى من مسرحية شوقى "مصنع كليوباترا").....	287
الباب الرابع (فى النقد التطبقى للشعر).....	311
الفصل الأول - (الحب والموت فى شعر ابن الفارض).....	313
الفصل الثانى - (ملاحم عامة فى شعر ايليا أبى ماضى).....	349
الفصل الثالث - (ايليا أبو ماضى فى ديوانه "الجداول").....	361

رقم الإيداع ١٧٩٥٤ / ٩٩

الأمل للطباعة والنشر

**قسيسة اشتراك**  
**إصحاراء الهئية العامة لقصور الثقافة**

الاسم  
العنوان  
رقم التليفون  
حواله برىءة رقم ..... باسم الهئية العامة لقصور الثقافة بمبلغ  
التوقيع

م	اسم السلسلة	موءء الاصدار	قىمة الاشتراك ٦ اشهر	قىمة الاشتراك سنة كاملة
١	أصوات أءبىة	نصف شهرىة	١٢	٢٤
٢	إبءاءات	نصف شهرىة	٦	١٢
٣	كتاباء أءبىة	شهرىة	١٢	٢٤
٤	أفاق الترجمة	شهرىة	١٢	٢٤
٥	أفاق الكئابىة	شهرىة	٦	١٢
٦	الذخائر	شهرىة	٣٠	٦٠
٧	ذاكرة الكئابىة	شهرىة	١٨	٣٦
٨	مطبوعات الهئية	شهرىة	١٢	٢٤
٩	الءراساء الشعبىة	شهرىة	١٢	٢٤
١٠	عفن صرة	شهرىة	٦	١٢
١١	مءلة الثقافة الجءىءة	شهرىة	٦	١٢
١٢	مءلة قطر الءىءى	نصف شهرىة	١٦	٣٢
١٣	مءلة أفاق المسرح	فصلىة	٤	٨
١٤	أفاق الفن التشكلى	شهرىة	٢٤	٤٨
١٥	الجوائز	شهرىة	٦	١٢
١٦	أفاق السىنما	فصلىة	١٨	٣٦

ضع علامءة (✓) أمام السلاسل الاءى ترىء الاشتراك فىها فى المربع الخاص بمءة ستة أشهر أو سنة كاملة

ترسل على عنوان الهئية العامة ١٦ أ ش أمفن سامى - قصر العفنى - القاهرة

ت ٣٥٦٤٨٤١ - ٣٥٦٤٨٤٢ - فاكس ٣٥٦٤٢٠٢

الرقم البرىءى ١١٥٦٢

جنيهان

---

الأمل للطباعة والنشر